

ZEITUNG

FÜR

DEUTSCHLAND



Frankfurter Allgemeine

IN DER BUNDESREPUBLIK UND IN 82 LÄNDERN DER ERDE



L'

UNE

T H

A JO

L'OEUVRE D'ART

UNE REVUE SUR TOUS LES DOMAINES DES BEAUX ARTS

THE WORK OF ART

A JOURNAL COVERING ALL ASPECTS OF THE FINE ARTS

RÉSUMÉ FRANÇAIS

ENGLISH RESUMÉ

L'ART DU VITRAIL DE NOTRE SIECLE (p. 3).

Jusqu'en 1900, il semblait que le vitrail ait seulement un passé mais qu'il n'ait aucun avenir. L'admiration que l'on avait pour les vitraux du Moyen-Age avait amené à une paralysie du sentiment de sa propre valeur. Le Jugendstil fut le premier à recréer les conditions d'un libre exercice de l'art. Mais cette réforme se termina dans l'esthéticisme. Les principes d'un vitrail étaient une élaboration d'un caractère linéaire accentué, la prise en considération de la surface et un maniement de couleurs et de formes décoratives selon des lois propres.

L'Expressionnisme prit à tâche de faire devenir image dans le domaine subconscient de l'homme le reflet de l'essence des choses nouvellement découverte. C'est ici que se situent les premières contributions à la naissance d'un art du vitrail du XXè siècle. Rapidement, les idées des constructivistes, des cubistes analytiques et des orphistes prirent également une place dans l'art du vitrail.

Le point où se condensa l'avant-garde du XXè siècle fut la verrerie berlinoise Heinersdorf. Là se rencontrèrent des hommes comme Thorn-Prikker, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Klein, Dülberg, Bengen, et bien d'autres. Autant Thorn-Prikker devait à l'art roman et au premier gothique, autant l'art primitif jouait un grand rôle pour Schmidt-Rottluff. Il extrayait une monumentalité massive, inspirée de l'art nègre des formes de la nature. Dans l'état d'émotion, l'accord des couleurs était non plus chanté mais crié. Thorn-Prikker reconquit au vitrail dans la seconde décade du siècle, le caractère musif et le délivra de toute conception tournée vers le passé et historiciste.

Vers le milieu des années vingt, l'expressionnisme trouva son antagoniste dans la « neue Sachlichkeit ». Dans le groupe du Bauhaus, les idées de Kandinsky et de Klee furent portées à leur épanouissement. Au cours de son séjour à Dessau, Josef Albers prit l'initiative d'accorder les « fenêtres de cathédrales de notre siècle » déjà existantes dans la peinture de Klee avec les exigences des dogmes du « Stijl » et de réaliser l'offre qui se présentait dans des vitraux d'une rythmique rigoureuse. L'utilisation du verre épais, — venu de France dans les années quarante — a de nouveau incité quelques peintres — par exemple B. Kleint et C. Blanchet — à poursuivre sur le continent même la tradition d'Albers, laquelle entre temps avait eu une influence très stimulante sur le travail du verre en Amérique.

Mais les élèves de Thorn-Prikker — parmi eux, Campendonc — se sentirent plus proches de la « neue Sachlichkeit ». Après le déclin de l'Expressionnisme, on tint compte à nouveau du besoin de mesure et d'équilibre. Actuellement, depuis la catharsis des années vingt, deux mouvements se poursuivent parallèlement dans l'art du vitrail : l'un des groupes prolonge les modernes, l'autre reste attaché au réalisme, bref à la tradition médiévale. Tandis qu'en Allemagne ce courant a souvent mené à une stagnation spirituelle ,en France, Rouault, Bazaine, Léger, Braque et Matisse ont recouru au verre comme moyen de création. Ils n'étaient ni purement peintres sur verre, ni purement peintres de chevalet et à leur exemple, devient clair combien le libre exercice de l'art est indispensable à la réussite d'oeuvres liées à l'architecture.

Il restait confiée à l'avant-garde la tâche de pousser plus loin la décomposition du figuratif, son assimilation à un ornement, à laquelle Thorn-Prikker était parvenu depuis longtemps. Les allemands comme les français y prirent une part égale (Meistermann, Schaffrath, Gies, Le Chevallier, Martens).

Après 1945, le procédé d'ornement libre aboutit au symbole. Le pluralisme des emblèmes fut remplacé par des symboles qui se dérobent à une expression littéraire. La première grande réalisation après la seconde guerre mondiale est la fenêtre de la maison de la Radiodiffusion à Cologne de Meistermann. En France, Manessier et Bazaine devinrent les protagonistes du vitrail absolu. Leur postérité est grande et si des peintres comme Barillet, Blanchet, Lardeur, Bertrand et Gaudin peuvent se servir du verre comme moyen d'expression, on doit en remercier la largeur d'esprit du clergé français qui, de nos jours, a accordé sa confiance à Picasso, Villon, Chagall et Buffet eux-mêmes.

Jo Schreiter

LE REVE INTERROMPU (p. 14)
La Vie du Peintre Csontvary.

Il y a quarante ans mourait à Budapest le peintre hongrois Tivadar Csontvary. Avec lui, nous avons perdu l'une des figures les plus importantes et les plus originales de la peinture européénne. Son art et sa personnalité se dérobent avec pudeur au regard du spectateur simplement superficiel et cachent leur beauté derrière des déformations et des particularités étranges.
Tivadar Csontvary est né le 5 juillet 1853 à Kisszeben, en Hongrie. Fils d'un pharmacien, il y passa son enfance avec ses cinq frères et soeurs ; il apprit le métier de commerçant, devint ensuite pharmacien et finalement, fonctionnaire. Il arriva à la peinture, — ainsi qu'il le raconte — sur l'ordre d'une force supérieure. Un jour, il vit sur la route une charrette attelée de boeufs, il saisit son crayon, prit un morceau de papier et dessina. Tandis qu'il admirait sa première oeuvre, il crut entendre une voix mystérieuse qui lui criait : « Tu deviendras le plus grand des peintres, plus grand que Raphaël ». Pour Csontvary, le supraterrestre et l'extase étaient une expérience journalière. Il avait une foi profonde en son génie, mais il avait consience que celui-ci exigeait du travail, de la peine et du temps. Il se rend tout d'abord à Budapest- puis à Rome où il séjourne plusieurs mois. Il se fixe un délai de vingt ans pour atteindre son but. Il retourne à Budapest, y étudie quelque temps et part ensuite pour Munich, où il est admis à l'Academie de dessin du peintre hongrois Hollosy. De là, il vient à Carlsruhe, auprès du professeur Kahlmorgen, qui lui propose un voyage en Italie. Plus tard, il revient en Allemagne, à Düsseldorf. Sans cesse exposé aux sarcasmes du public et des critiques, il ne perd pas sa confiance en soi. A Paris, il essaie de dessiner à l'Académie Jullian ; on lui fait des critiques, à la suite de quoi, il quitte l'Académie.
Il ne s'agit donc en aucune façon d'un autodidacte. Csontvary n'est pas un peintre du dimanche, ce n'est pas un primitif moderne. Le sérieux profond, quelque peu théâtral de ses peintures et leur subtile virtuosité, pourraient peut-être suffire à montrer sous son vrai jour la valeur de ce peintre. Mais ce sont les éléments biographiques qui, en dépit d'un caractère ridicule souvent poignant et affligeant, devraint nous garder d'un jugement trop rapide.
Il avait parcouru toute l'Europe. Il visite la Palestine, l'Egypte. Il avait le besoin de communiquer ses impressions et ses pensées ; c'est l'origine de ses lettres et de ses télégrammes qui sont devenus légendaires. Par exemple, il annonce son arrivée au Parlement hongrois : « je viens, Tivadar le peintre ». Les empereurs François-Joseph et Guillaume II ont également conservé de ses lettres. Innombrables sont les plaisanteries qu'il a dû endurer de ses collègues. Ne se laissant entamer par aucun sarcasme, persuadé de sa grandeur, Csontvary poursuit son chemin. Il peint de gigantesques paysages, de vingt à trente mètres carrés. Après la première guerre mondiale, la situation troublée lui ravit ses forces. On l'aide, on lui fournit des moyens d'existence, car il a perdu ses quelques biens. Il meurt de dénuement en 1919 dans un hôpital de Budapest.
Les premiers tableaux de Csontvary trahissent déjà une personnalité qui ne peut et ne veut se satisfaire des formes d'expression conventionnelles. « Peintre peignant la sainte Vierge » (1901) révèle pour la première fois l'atmosphère mystique, saturée de mélancolie, des peintures tardives. A partir de cette profondeur, Csontvary nous offre ses plus grands trésors. Le dernier pas conduit dans l'abime. Le « mur des Lamentations » (1904) est plus explicite que toute biographie. Ici, nous retrouvons toutes les phases de la vie de Csontvary. Un détail comme la main droite de la femme située dans l'angle droit, avec son pouce tourné vers l'extérieur, trahit combien l'artiste est profondément dominé par sa vision et jusqu'à quel point le monde extérieur lui échappe — ce monde extérieur qu'il identifie inconsciemment dans la précision du dessin. Le destin tragique de Csontvary s'exprime dans son oeuvre. Un cheminement inéluctable le conduit à la destruction de soi. Dans son dernier tableau — « L'entrée des Magyars » — auquel il a travaillé jusqu'à sa mort —, des guerriers, des femmes et des animaux surgissent des vapeurs et de la brume. Au milieu d'eux, sur un chameau, le peintre lui-même. Plus de trente années se sont écoulées depuis qu'a été éxécuté cet auto-portrait. Le regard clair et pénétrant ne se dirige plus vers le monde extérieur . Son visage figé en un masque, le solitaire marche à travers la foule. Il n'entend plus la raillerie, mais la gloire elle-même ne peut plus l'atteindre.

Sandor Torday

LA PEINTURE ITALIENNE MODERNE (p. 25)

Le Futurisme, apparu tout d'abord comme mouvement littéraire, a atteint ses résultats les plus éclatants dans le domaine de la peinture. Parmi les peintres, Umberto Boccioni, qui a également joué un rôle de pionnier comme sculpteur, était le plus doué de tous. Le Futurisme qui s'enivrait du dynamisme du monde moderne, était antistatique et hostile aux traditions. Carrà avait lui aussi rompu avec la tradition, jusqu'à ce qu'il découvre Giotto, en 1915, et à partir de là, peigne des toiles où l'on trouve des traits d'un archaïsme primitif. En 1917, il fit la connaissance de Giorgio de Chirico, un peu plus jeune que lui, qui s'était enthousiasmé pour Arnold Böcklin et qui avait lu Schopenhauer et Nietzsche. Carrà et Chirico cultivèrent une esthétique opposée au futurisme et à son anti-traditionnalisme. Ils prirent le nom de « peintres métaphysiques ». Magie était le mot-clé de la « pittura metafisica », magie de l'objet, magie de l'espace. Le retour à un contact avec la tradition s'accentua de plus en plus. De Chirico réclamait un « retour à l'artisanat », Carrà parlait d'une « conception italienne de l'art ». Sous le nom de Novecento apparut en 1923 un groupe de peintres dont firent partie Carrà, Campigli, Funi, Sironi, Tosi et autres. Ils aspiraient à une peinture qui soit reliée à la grande tradition de l'Italie. Mais des comparses opportunistes, par leurs oeuvres bâclées, rabaissèrent le Novecento à un niveau provincial. A Rome, siège du pouvoir totalitaire, une violente réaction s'éleva contre le Novecento devenu art officiel du fascisme. Elle émanait de Scipione et de Mafai. Mais ces deux peintres restèrent dans le domaine figuratif. Le passage à l'art abstrait se réalisa à Milan. Le centre d'action y fut la galerie Milione qui, en 1931, exposa des oeuvres abstraites de Soldati, en 1934 Kandinsky et Vordemberge-Gildewart, en 1935 Albers. Dans le climat de Milan se développa également le groupe « Corrente ». Il fut interdit avant l'entrée en guerre de l'Italie. Après la guerre, un groupe, « nouveau front des arts », exposa pour la première fois à Milan. La même année, Consagra, Dorazio, Guerini, Sanfilipo, et Turcato montrèrent à Rome des oeuvre abstraites. Egalement en 1947, un jeune négociant de Brescia, Achille Cavellini, commença à collectionner systématiquement des oeuvres abstraites. Les peintres que Lionello Venturi a réuni dans son ouvrage « Otto pittori italiani », en 1952, à savoir Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso Turcato et Vedova, sont tous représentés dans la collection Cavellini. Dans les oeuvres abstraites de ces peintres, l'expérience

sensible vécue reste perceptible . Alberto Burri, chez qui la passion anti-idéaliste du mouvement dada semble être redevenue encore une fois virulente, forme le contraste le plus extrême avec ces peintres abstraits lyriques. Pour ses tableaux sombres, il utilise des matériaux tels que des toiles de sac du bois carbonisé. Emilio Vedova est un dynamiste, chez qui les impulsions futuristes jouent encore un rôle. La couleur noire domine chez lui comme chez tant de ses contemporains abstraits.

L. Zahn

LA COULEUR DANS L'OEUVRE D'EMIL NOLDE. (p. 27)

Un grand nombre des oeuvres de jeunesse d'Emil Nolde laissent apparaître les tons sombres et éteints du groupe de Worpswede. Mais, peu après le tournant du siècle, ceux-ci font place à une palette plus claire; des tons variés de rose l'emportent sur le brun et le vert. A la place de la surface colorée uniforme apparaît une multiplicité de coups de pinceau, se dispersant dans toutes les directions, et qui dans leur autonomie témoignent de tendances à traiter la couleur de manière indépendante. Puis viennent des scènes de jardin et des toiles de plein-air qui se distinguent de l'impressionnisme tardif par leur plus grande diversité de couleurs et par l'immédiateté dans l'application de cette couleur. L'intensité accentuée des couleurs incita les artistes du « Brücke » (le Pont) à compter Nolde parmi les leurs. Ce groupe ne fut pas sans exercer une influence sur l'évolution de Nolde : ses explosions de couleurs devinrent encore un peu plus « enlevées ». On pourrait dire caractéristique des travaux de Nolde une note de son journal comme celle-ci : « Plus rapidement un tableau pouvait naître et meilleur il était . . . J'aimais voir le coup de pinceau dans le tableau, la touche. En le regardant de près comme à quelque distance du tableau, je voulais que la structure et le charme de la couleur me procurent une joie des sens. »
Tout au long de vie, Nolde fut fasciné par le pathétisme d'événements riches de tension. En cela, il se préoccupe moins du côté formel des faits. Ce qui l'intéresse de manière prépondérante, ce sont les forces fondamentales s'exprimant dans le mouvement. C'est pourquoi Klee appelait Nolde « un démon de la région inférieure ». Partout se pressent e primitif, les forces chthoniennes, du fond sans forme à la surface. « Mais là où l'élémentaire est en jeu, la couleur a aussi son royaume naturel » (Hetzer, Titien). Mais comme il croyait pouvoir maîtriser avec le seul sentiment l'assaut des forces informelles, il n'est pas rare que les oeuvres de Nolde manquent de clarté architectonique. Son imagination artistique repose dans la sphère du demi-jour, dans le conflit dramatique entre la lumière et les ténèbres. Tandis que l'espace et les objets restent largement sans formes, la couleur — Goethe la nomme « Urchamäleon » (caméléon primitif) — est ici dans son élément : L'art de Nolde vit de la couleur. Même dans son oeuvre graphique, le linéaire s'efface derrière les valeurs de clair et de sombre. Là où Nolde s'attache à l'image optique des objets, les couleurs présentent des effets de lumière et restent subordonnées aux objets. Mais si l'espace du tableau se développe à partir de couleurs se mouvant librement, alors celles-ci déploient leurs qualités autonomes et spatiales et acquièrent, au-delà de leur effet physique, une signification psychologique. Le coloris de Nolde résulte de l'opposition et de l'interpénétration des couleurs; grâce à elles, il symbolise la tension et le combat des forces fondamentales de la vie.

R. Wankmüller

L'ARCHITECTE ADOLF LOOS. (p. 30)

Fils d'un tailleur de pierres, Adolf Loos est né en 1870 à Brünn (Autriche). Dès sa jeunesse, il s'est familiarisé avec l'esprit du métier. Après avoir étudié l'architecture à Dresde, il se rendit aux Etats-Unis, où il gagna sa vie en étant maçon, dessinateur, poseur de parquets et scieur. A Chicago, il vit l'Exposition Internationale (1893) et les premiers grattes-ciel. Il découvrit les édifices à squelettes d'acier de Jenney, le fondateur de l'école de Chicago, dont le représentant le plus important a été Sullivan.
En 1898, Adolf Loos vint à Vienne, où il engagea le combat d'une part contre l' «historisme » de l'architecture des boulevards, d'autre part contre la manie d'ornementation de la Sécession. Pour Adolf Loos, il ne s'agissait pas seulement d'architecture, mais de manière de vivre en général. Pour lui, l'ornement était quelque chose à surmonter. « L'Indien charge et surcharge d'ornements sa rame et son embarcation. Mais le bicycle et la machine à vapeur en sont délivrés. La culture en marche débarasse un objet après l'autre de l'ornementation . . . L'ornement n'a plus aucun rapport avec notre époque. » et « Atteindre la beauté dans la seule forme et ne pas la faire dépendre de l'ornement, tel est le but auquel tend l'humanité entière. » C'est sur le principe de libération de tout ornement que sont fondés les meubles éxécutés en 1898 et la « maison du lac Léman » (1904), où les matériaux et les proportions conditionnent la beauté formelle. Avec la « maison Steiner » de Vienne (1910), Loos a atteint un maximum de simplification matérielle. Cette réalisation constitue une étape dans l'évolution de l'architecture moderne dont le chemin vers l'avenir était avant tout jalonné par quelques bâtiments industriels utilitaires.

L. Zahn

HANS PURRMANN (p. 41)

On dénote dans l'oeuvre de Hans Purrmann des influences de Cézanne, Renoir et Matisse; grâce à celle de ce dernier s'accomplit la percée vers une forme propre. Purrmann devint l'intermédiaire de l'enseignement de Matisse sur « l'organisation selon ses lois propres d'une sensation colorée », et il lui permit de prendre, loin des tendances expressionnistes, une position médiate. Comme nul autre, il mit en valeur les moyens picturaux de l'impressionnisme. Il compte parmi les artistes qui ont sauvé la couleur dans son intégrité, alors qu'elle menaçait de se décomposer sous l'influence de la peinture fondée sur la lumière. Certes Purrmann, qui rechercha toujours le contact avec la nature, demeura toute sa vie éloigné du jeu abstracto-décoratif de Matisse. Mais il parvient dès le début de son oeuvre à une grande densité picturale. Ses moyens de création sont d'une extrême simplicité : la couleur comme surface et la ligne comme contour coloré. Pourtant on ne lui rendrait pas justice avec le concept de stylisation. Même dans ses représentations spatiales compliquées, ce peintre a réussi, dans la sauvegarde totale et dans le changement de la

caractérisation de la surface, un tissage original du plan et de l'espace picturaux. La résonnance bien tempérée de la couleur, la Ratio vigilante, la logique dans la composition, apparaissent dans l'ensemble de l'oeuvre de Purrmann. C'est un héritier intelligent, tardif et très conscient de grandes traditions.
Hans Marsilius Purrmann, né à Spire-sur-le-Rhin le 10 Avril 1880, a ce lieu de naissance en commun avec Anselme Feuerbach, et, pour l'un comme pour l'autre, le sud a joué un rôle déterminant pour leur destin artistique. Après un apprentissage auprès de son père comme peintre en décors, il fait ses études de 1897 a 1907 à l'école des Arts-et-Métiers de Carlsruhe. Ensuite, il se rend à l'Académie de Munich, chez Stuck, où, entre autres, Klee et Kandinsky sont ses compagnons de travail. Par delà son admiration pour Slevogt, il vient à l'Impressionnisme. En 1906, il se rend à Paris. Au café du Dôme, il se réunit régulièrement avec un cercle d'amis .En 1907, Purrmann fait la connaissance de Matisse. De ses relations avec ce maitre français, plus âgé de 10 dans, nait en 1509, dans le bâtiment de l'ancien couvent du Sacré Coeur ,l'école de Matisse, ou Purrmann remplit la fonction de « massier ». Après 1914, il vit et travaille a nouveau une vingtaine d'années en Allemagne, à Beilstein dans le Würtemberg, à Berlin et sur le lac de Constance — séjours interrompus par de nombreux voyages dans le midi. En 1935, il se fixe à Florence comme directeur de la Villa Romana. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, Purrmann vit au-dessus du lac de Lugano, à Montagnola, où Hermann Hesse s'est également retiré.

K. F. Ertel

LE NOMUMENT COMMEMORATIF A NORTE EPOQUE (p. 42)

Dans le passé, on élevait des monuments presque exclusivement aux monarques princiers et aux chefs militaires. En fonction de l'ordre social, l'individu puissant était le représentant des aspirations de la collectivité, qui voyait dans le monument le symbole de ses idéaux. Le XIXè siéle a apporté un changement décisif. L'attitude fondamentale de l'époque s'exprimant dans le monument fut, de plus en plus, représentée par la collectivité. De nos jours, le sculpteur n'a plus la tâche de glorifier des événements ou des personnes. L'individu, en tant qu'objet de représentation, est éliminé du domaine de l'art. Du point de vue du sujet, ce qui procède de l'individu dans la sculpture commémorative est par conséquent condamné d'emblée à l'échec. Encore plus problématiques sont les repésentations de personnages liées à des allégories déterminées, privilégiés depuis le baroque, et dont les contenus diffus n'ont aucun rapport avec la réalité sociale de l'époque actuelle.
Ce que le sculpteur moderne peut exprimer dans le monument ne peut être que le principe de souffrance et non le principe de victoire. En cela, la forme humaine ne suffit plus comme support symbolique. Pour Julio Gonzales, il était encore possible, dans sa sculpture de fer « le Montserat », de rendre une idée a travers l'image d'une forme humaine, d'une paysanne. Dans son monument à la ville détruite de Rotterdam, « la ville sans coeur », Ossip Zadkine parvint déjà à une décomposition de l'élément figuratif. Le monumental n'a pas été refoulé de notre époque. Mais il jaillit de l'impuissance et de la capacité de souffrance de la collectivité. En ce sens, le concours pour le monument au Prisonnier Politique Inconnu vint au devant du désir d'expression des artistes. Certes, l'oeuvre de Reg Butler, distinguée par le 1er prix, comprend encore des personnages humains dans sa composition d'ensemble, mais ils sont subordonnés à une construction qui s'élève à la manière d'un beffroi. Naum Gabo a apporté une contribution décisive à l'évolution du monument moderne: dès 1923, avec une « colonne », il concevait un monument grandiose dans l'union d'éléments plastiques et architectoniques fonctionnels.
Hermann Obrist, Vladimir E. Tatlin, Walter Gropius, Mies van der Rohe, le Corbusier, van Doesburg, Eero Saarinen, Reginald Caywood Knight, Kenzo Tange, Belgioioso, Peresutti et Rogers ont créé des formes de monuments nouvelles dans le sens d'un élargissement des possibilités créatrices s'accompagnant d'un contrôle par des critères formels rigoureux.
De même qu'au 18ième siècle, actuellement, à la place des sculpteurs, ce sont de plus en plus des architectes qui sont attirés par la réalisation de monuments. Egalement dans le domaine formel, par quelques monuments, notre époque se rapproche des aspirations du classicisme. Que l'on pense simplement aux éléments d'expression préférés de cette époque (obélisques, colonnes, pyramides, arcs de triomphe). Les architectes Walter Gropius et Mies van der Rohe donnèrent dans les années vingt les premiers exemples d'une nouvelle conception du monument.
Comme dans les temps passés, le sculpteur ou l'architecte sont de nouveau requis d'inclure leurs créations dans un plus grand ensemble. Un monument doit être en rapport avec une communauté humaine. C'est pourquoi il convient aux places ou aux lieux publics de nos villes. Les sculpteurs contemporains comme Lardera, Lippold, Lassaw, Uhlmann, Giglioli, Hepworth, Gabo, Mirò, Minguzzi, Jacobsen, Franchina, Consagra, Paolozzi, Chadwick, Adams, Armitage, Beothy et beaucoup d'autres attendent la commande de monuments surgissant de l'esprit de notre temps. Beaucoup de leurs oeuvres sont, dès leur conception, des monuments ou des oeuvres commémoratives. A travers l'image d'un ordre spatial et la création d'ensembles plastiques est exprimée une attitude qui, plus que des phrases humanistes, est en mesure de trouver pour la réalité concrète de notre culture des formes qui seront d'importance pour la pensée de la collectivité.

U. Kultermann

THE GLASS PAINTING OF OUR CENTURY (p. 3).

Until the year 1900 it seemed as if glass painting (or "stained glass") had a past but no future. Admiration for mediaeval glass had led to a paralysis of self-consciousness. The young artists were the first to restore glass painting to the status of a free art from, but their reforms ended in aestheticism: they based their work on accentuation of the linear structure, the necessity of taking the surface into consideration, and individual management of decorative colours and forms.
The task of expressionism lay in using, as the basis of a picture, the reflex consequent upon the discovery in the unconscious realm of the intrinsic being of a subject, and therein lay the first real beginnings of glass painting in our century. Shortly afterwards, the insights of the constructivists, the analytical cubists and orphists were also brought to bear. The meeting place of the 20th century avant-garde became the Heinersdorff glass workshop in Berlin, where met people like Thorn-Prikker, Pechstein, Schmidt-Rotluff, Klein, Dülberg,

Bengen, and many others. What Thorn-Prikker owed to romanesque and early gothic, Schmidt-Rotluff owed to primitive art. The heavy, negroid monumentality that he created from natural forms displays colours no longer lyrical but harsh. In the second decade of the century Thorn-Prikker won back for glass painting its mosaic character and freed it from atavistic and consciously historical attitudes.
In the middle of the nineteen twenties, expressionism found its antagonis in the "new objectivity". In the Bauhaus community, the ideas of Kandinsky and Klee were brought to fruition. During his time at Dessau, Josef Albers took the initiative in bringing "Cathedral Windows of Our Century" (already existing with Klee's work) into harmony with Stijl's dogma, and realising the material on hand in rythmically strong glass windows. The use of thick glass, that originated in France in the forties, encouraged some painters — for example B. Klein and C. Blanchet — to continue on the continent the tradition of Albers, which had in the meantime had a very stimulating effect on glass work in America. The pupils of Thorn-Prikker, however, among whom was Campendonc, felt themselves more related to the "New Objectivity" and, after the extinction of expressionism, made allowance for the need for measure and balance. After the catharsis of the twenties, two movements in glass painting ran parallel: one group stood for a continuation of the modern, and the other remained bound to realism, in fact to mediaeval tradition. While in Germany this led in many cases to creative stagnation, in France Rouault, Bazaine, Léger, Braque and Matisse took up glass as a medium. They were neither solely glass painters nor solely painters on canvas, and their example makes clear how indispensable artistic independance is for the success of work connected with architecture. It was left to the avant-garde to pursue the figurative solution, whose assimilation into the ornament had long since been achieved by Thorn-Prikker. In this, as many Germans as French participated (Meistermann, Schaffrath, Gies, Le Chevallier, Martens). After 1945, the step from free ornament to symbol was achieved. The pluralism of emblems was replaced by symbols that shunned literary interpretation. The first great project after the second world war was Meistermann's window for the Cologne radio building. In France, Manessier and Bazaine became the protagonists of the absolute glass picture. Their successors are numerous, and for the materialisation of such painters in glass as Barillet, Blanchet, Lardeur, Bertrand and Gaudin we have to thank the unbiased attitude of the French exclesiastical authorities, who have now expressed their confidence in Picasso, Villon, Chagall and even Buffet.

Jo Schreiter

THE INTERRUPTED DREAM (p. 14).
The life of the painter Csontvary

Forty years ago the Hungarian painter Tivadar Csontvary died in Budapest. With him we lost one of the most significant and original figures of European painting, whose art and personality withdraw timidly from the eye of the merely superficial observer and conceal their beauty with curious mis-drawings and idiosyncrasies.
Tivadar Csontvary was born in the 5th July, 1853, in Kisszeben, Hungary. One of a family of five, he grew up in Kisszeben, where he was first trained to become a merchant. He then became a chemist — his father's profession — and finally a civil servant. He took up painting, as he himself recounts, on the command of a higher power. One day, on seeing an ox-cart standing in the street, he took pencil and a piece of paper and drew. While admiring his first work, he thought he heard a voice calling to him: "You will become the greatest of all painters, greater than Raphael." For Csontvary the supernatural and the ecstatic were matters of everyday experience, but, although convinced of his own genius, he was aware that time, trouble and work were required. To begin with, he travelled to Budapest and then to Rome, where he stayed for several months: this was the commencement of the term of twenty years he had set himself in which to attain his goal. He returned to Budapest, studied there for a short time, and then made for Munich, where he was admitted to the drawing academy of the Hungarian painter Hollosy. Thence he went to Karlsruhe to Professor Kahlmorgen, who proposed a journey to Italy: later he came back to Germany again, this time to Düsseldorf. Continually the laughing-stock of the critics and the public, he never lost his belief in himself, and would never compromise. In the Académie Julien in Paris, for example, one of his drawings was adversely criticised. He endured the criticism in silence, and then left the Académie straightway.
It could not be said that Csontvary was in any way self taught. Nor is he a Sunday painter, or a modern primitive. The deep if somewhat theatrical seriousness of his paintings and their subtle virtuosity should suffice to show the real abilities of this master. There are als biographical details that, although often touching and even embarrassing in their absurdity, should make us wary of frivolous judgements.
Csontvary travelled the whole of Europe, and visited Egypt and Palestine. On his travels, he felt an urgent need to communicate his thoughts and impressions, a need which was met by means of the letters and telegrams which have now become legendary. One such, informing the Hungarian parliament of his arrival, ran "I come, Tivadar the painter." Kaiser Franz Joseph and Wilhelm II also received letters from him. He remained untouched by the countless jests of his colleagues and the mockery of the rest of the world, and went on to paint giant landscapes of twenty and thirty square metres. In the chaotic aftermath of the first world war, he lost what little means he had, and was soon robbed of his powers. People helped him and gave him food, but in 1919, in a hospital in Budapest, he died from the effects of his poverty.
Even Csontvary's early pictures reveal a personality that cannot and will not be contented with conventional forms of expression. In painter painting the holy virgin" (1901) we find for the first time the mystic mood, charged with melancholy, from the depths of which Csontvary later provides us with his finest work. The final step is into the abyss: "The wailing wall" (1904) tells us more clearly than any biography every phase of his life. Such individual touches as the right hand of the female figure in the corner of the picture, with its outturned thumb, reveal how completely the artist has been overmastered by his vision, and how far he is removed from the exterior world in his painting — and yet it is just this exterior world that his draughtsmanship identifies, all unconsciously, with such precision. Csontvary's tragic fate is shown in his work: his way led inevitably to self-destruction. In his last picture "The entry of the Magyars", at which he worked until his death, we see warriors, women and animals surging from mist and vapour, with the master himself in their midst, seated on a camel. More than thirty years have passed since this self-portrait. The master's clear, penetrating eye is nomore directed on the outer world. The solitary, his face frozen into a mask, moves through the crowd: derision he no longer hears, but neither can he be aware of his own fame.

Sandor Torda

MODERN ITALIAN PAINTING (p. 25).

Futurism, which first made its appearance as a literary movement, achieved its most sensational successes in painting. The most able of the painters was Umberto Boccioni, who was also a pioneer of futurist sculpture. Futurism, intoxicated with the dynamics of modern life, was anti-static and anti-traditional. Even Carrà had broken with tradition, before, in 1915, he discovered Giotto: from then on he painted pictures of primitive and archaic characteristics. In 1917 he met the somewhat younger Giorgio de Chirico, who was enthusiastic about Arnold Böcklin and who had read Schopenhauer and Nietzsche. Carrà and Chirico evolved together an aesthetic system, opposed to anti-traditional futurism, and called themselves "metaphysical painters". The key word of the „pittura metafisica" was magic — magic of the object and of space. Tradition became ever more consciously stressed. Carrà talked of "the Italian conception of art"; de Chirio demanded "a return to craftsmanship". In 1923 a number of painters, among them Carrà, Campigli, Funi, Sironi and Tosi, founded a new group under the name "Novecento", which aspired to relate painting to the great Italian tradition: unfortunately, the Novecento was burdened by a deadweight of opportunists, who, by the uninspired clumsiness of their work, reduced the movement to a provincial level. A strong reaction set in Rome, the seat of totalitarian power, against official Facist art, which the Novecento had in fact become. The instigators were Scipione and Mafai, who nevertheless remained firmly in the graphic-figurative sphere. The change to abstract art first became evident in Milan, where the centre of action was the Milione gallery, which showed abstract works by Soldati in 1931, Kandinsky and Vordemberge-Gildewart in 1934, and Albers in 1935. The Milan atmosphere also fastered the evolution of the "Corrente" group, which was eventually banned, before Italy entered the second world war. After the war, the "new front" group in Milan displayed work for the first time, in 1947, and in the same year abstract works by Consagra, Dorazio, Guerini, Sanfilippo and Turcato were shown in Rome. Also in 1947, Achille Cavellini, a young businessman from Brescia, began systematically collecting abstract pictures. The work of Lionello Venturi "Otto pittori italiani", published in 1952 brings together painters represented in this collection, namely Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato and Vedova. In the abstract pictures of these painters, one can still detect the sensual experience: in complete contrast to these lyrical abstracts is the work of Alberti Burri, which seems to reveal a rebirth of Dadaist anti-idealist passion. Sacking and charcoal are two of the materials employed in his gloom-filled pictures. The work of Emilio Vedova is dynamic, and shows some after-effects of futurism. Black is the dominating colour, as with so many of his abstract contemporaries. L. Zahn

COLOUR IN THE WORK OF EMIL NOLDE (p. 27).

Many of Emil Nolde's early works show the dark, toned-down colours of the Worpsweder circle. Shortly after the turn of the century, however, these give way to a brighter palette, with varied rose-coloured tones taking the place of brown and green. In the place of uniform areas of colour is found a multiplicity of omnidirectional brush strokes, whose independance reveals the beginnings of an autonomous treatment of colour. There follow garden scenes and open-air pictures, which are distinguished from impressionism through a greater variety and immediacy in the colour scheme. The increased intensity of the colour induced the "Brücke-Künstler" to count Nolde as one of themselves. Nolde was not unifluenced by this group: the impact of his explosions of colour became greater. The following notes in his diary could be taken to characterise his own work: "The quicker the creation of the picture, the better. . . . . . I looked for the brush stroke — the handwriting of the picture. I wanted to obtain sensuous pleasure from the structure and stimulus of the colour when close to the picture, as well as when standing some distance away." Throughout his life, Nolde was fascinatd by the pathetic quality of intense events, and was less concerned with the formal aspect of happenings. His interest lay predominantly in the movement of basic forces towards self-expression, and it was on this account tha Klee called him "A demon of the underworld". Throughout, oroginal, subterranean powers press to the surface from the formless depths. "When the elemental is involved, colour comes into its own." (Hetzer, Titian.) But because he thought it possible to master the onrush of these powers through colour alone, his work not seldom lacks structural clarity. His artistic imagination lies in the sphere of twilight, in a dramatic discussion between half-light and darkness. While space and subject remain largely unformed, colour (which Goethe called the "Urchamäleon") is in its element: Nolde's art is that of colour. Even in his drawings line is subjected to values of light and shade. Where Nolde works in accordance with model as seen, the colours represent effects of light, and remain subordinate to the object. When, however, the total area of the picture develops from freely moving colours, these colours reveal their own spatial, automous qualities and through their sensuous effect gain psychological significance. Nolde's colouring results from the opposition and interpenetration of colours, and thus symbolises the tension and conflict of life's motive forces.

R. Wankmüller

THE ARCHITECT ADOLF LOOS (p. 30).

Adolf Loos, the son of a stonemason, was born in 1870 at Brünn (Brno), and became familiar with the spirit of craftsmanship at an early age. After architectural studies in Dresden he went to America, working his way through the states as bricklayer, draughtsman, parquet layer and sawyer. In Chicago he saw the World Exhibition of 1893 and the first skyscrapers. He also saw the steel-framed buildings of Jenney, the founder of the Chicago school, whose most important representative was Sullivan.
In 1898 Adolf Loos went to Vienna, where he declared war at the same time on the purely historical values of „Ringstraßen-Architektur" and on the ornamental mania of the seccession. He was concerned not only with architecture but also with ways of living in general. For him, all ornament was obtrusive. "The Indian native covers his boat and its oars with ornamentation, while the bicycle and the steam-engine have none. The progressive culture excludes one object after the other from the pocess of ornamentation . . . . . . ornament has no longer any place in the context of our time "and" That beauty be found in the form and be independent of ornament, is the goal for which the human race is striving. His furniture of 1898 and his "Haus am Genfer See" (1904) are

based on the principle of freedom from ornament, and in their materials an proportions form an effective demonstration of this principle. With the "Ha Steiner" in Vienna (1910) Los achieves a maximum of essential simplification. formed a landmark in the evolution of the new architecture, whose way wa shown most clearly by certain industrial projects. L. Zah

HANS PURRMANN (p. 41).

For influences in the work of Hans Purrmann we must look to Cézanne, Renoi and Matisse, through the last of whom he attained his breakthrough to indi dual form. Purrmann became a follower of Matisse's teaching of "th proper ordering of colour sensation", which enabled him to occupy the positio of third party and to remain at a distance from expressionistic tendencies. H increased means of application of the principles of impressionism in unparal led fashion, and may be counted among those artists who preserved colour i its entirety, after the influence of light painting had threatened to dissolve i Indeed Purrmann, who was for ever seeking contacts with nature, kept w away throughout his life from the play of abstract and decorative found i Matisse. Nonetheless, his work was from the very beginning clearly and firm based. His creative means are simple to the last degree — colour as plane a line as coloured contour. To label him a mere stylist would however be unfai in his intricate representations of space he achieves, by virtue of complete pe ception and of mutations in surface characterisation, a unique interweave o plane and space in the picture. The whole of Purrmann's work contains colou of well-tempered timbre, a great awareness of ratio and logic of compositio He is the clever, very conscious late heir of great traditions.
Hans Marsilius Purrmann was born on the 10th April, 1880, in Speyer am Rhei thus sharing the birthplace of Anselm Feuerbach, whose artistic destiny w also to lie in the South. After training with his father as a decorative painte he studied from 1897 to 1907 at the professional art school in Karlsruhe. H went next to Stuck at the Munich Academy, where he was a contemporary o Klee and Kandinsky, among others. An admiration for Slevogt brought him t Impressionism, and in 1906 he went to Paris, where he and a circle of friends met regularly in the Café du Dôme. In 1907, he made the acquaintance o Matisse, who was ten years his senior. His association with the French painte led to the creation in 1909 of the Matisse School, which started in a room o the former convent of the Sacré Coeur, and which Purrmann directed a "Massier". After 1914 he returned to Germany, where he remained for twenty years, living in Beilstein in Württemberg, in Berlin and the Bodensee. Durin this period he made numerous journeys to the South, and in 1935 emigrated t Italy, to become principal of the Villa Romana in Florence. Since the wa Purrmann has lived in Montagnola, above the lake of Lugano, which has als become the retreat of Hermann Hesse. K. F. Ertel

THE MONUMENT TODAY (p. 42).

In the past monuments were almost exclusively erected to commemorate princely rulers and commanders-in-chief. In society as it used to be, the omnipotent individual represented the aspirations of the people, who found in the monument the symbol of their ideals. The 19th century brought about a critical change: the fundamental attitude of the time, as embodied in the monument, became increasingly represented by the people. Today, the glorification of events or personages is no longer the sculptor's task. The individual is eliminated from the number of possible subjects, and themes that are individual in origin are condemned to failure in advance. Even more doubtful are those figurative representations that are based on certain allegories, in favour since the Baroque, whose diffuse content bears no relation to social realities of the present day. The sculptor today has the task of expressing, not the victorious but the passive, enduring principle; the human form, moreover, is no longer sufficient as symbol-bearer. Julio Gonzales, however, did succeed in reproducing an idea through representation of the human form, in the shape of a peasant woman, in his iron "Montserrat". Ossip Zadkine, in his monument for the destroyed city of Rotterdam "Town without a heart", already achieved a dissolution of the figurative. The monumental has not been displaced in our time, but now arises from the impotence and talent for suffering of the people. Thus, the competition for the statue of the unknown political prisoner came some way towards supplying an apt subject for current artistic expression. The work, by Reg Butler, which was awarded first prize included identifiably human figures in the whole composition, it is true, but they are subjected to a domi nating, watchtower-like construction. A decisive contribution to the development of the modern movement was provided by Naum Gabo, who as early as 192 had conceived in his "Column" a sublime monument, achieving a fusion of sculptural and architectonic elements.
New forms of monument, in terms of an extension of creative possibilities through strong formal criteria, were achieved by Hermann Obrist, Vladimir E. Tatlin, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, van Doesburg, Eero Saarinen, Reginald Caywood Knight, Kenzo Tange, Belgioioso, Peressutti and Rogers.
As in the eighteenth century, the creation of monuments has in recent times shown an increasing tendency to become the province of architects rather than of sculptors. Our period is also closely approaching the aspirations of classicism on the formal level: one has only to think of the favourite elements of expression of those times (obelisk, column, pyramid, triumphal arch) and remember the early examples of a new conception of monument that the architects Walter Gropius and Mies van der Rohe gave us in the nineteen-twenties.
As in earlier epochs, the sculptor or architect is again called on to fit his creation into a greater context. Monuments must stand in relation to a human community, and thence must belong in the squares or open of our towns. Sculptors of the present day, among whom we may name Lardera, Lippold, Lassaw, Uhlmann, Gilioli, Hepworth, Gabo, Mirko, Minguzzi, Jacobsen, Fran china, Consagra, Paolozzi, Chadwick, Adams, Armitage and Beothy, are waiting for commissions for monuments in the spirit of our time. Many of their works are naturally fitted to be monuments or memorials, and, by means of spatial arrangement and plastic figuration, express an attitude that seems more capable than humanistic phrases of finding forms for the concrete reality of our culture, forms, that is, which will be of importance for the people who look at them. U. Kultermann

aterials an
h the "Hou
lification. T
se way wa
L. Zeh

anne, Reno
gh to indiv
ng of "th
the positi
ndencies. H
n unparalle
ed colour i
o dissolve i
e, kept wel
ve found i
y and firm
as plane an
er be unfair
omplete pe
nterweave o
ntains colou
composition

er am Rhein
destiny wa
ative painte
arlsruhe. He
emporary a
ought him t
le of friend
quaintance o
rench painte
n a room o
directed a
d for twent
nsee. During
emigrated t
ace the wa
hich has als
K. F. Ertel

orate princel
e omnipoten
he monumen
tical change
ment, becam
of events a
minated fro
al in origi
ose figurati
ur since th
alities of th
he victoriou
is no longe
reproducin
of a peasa
ment for th
achieved a
laced in ou
f the people
risoner cam
pression. Th
fiably huma
d to a dom
development
early as 192
a fusion o

possibilitie
ist, Vladim
an Doesburg
oso, Peresut

imes shown a
n of sculptor
icism on th
expression o
emember th
tects Walth

on to fit hi
to a huma
f our town
era, Lippold
cobsen, Fre
Beothy, an
Many of the
by means o
e that seem
ncrete reali
r the peopl
lterman



5|6|XII

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 5/6/XII

November/Dezember 1958

INHALT

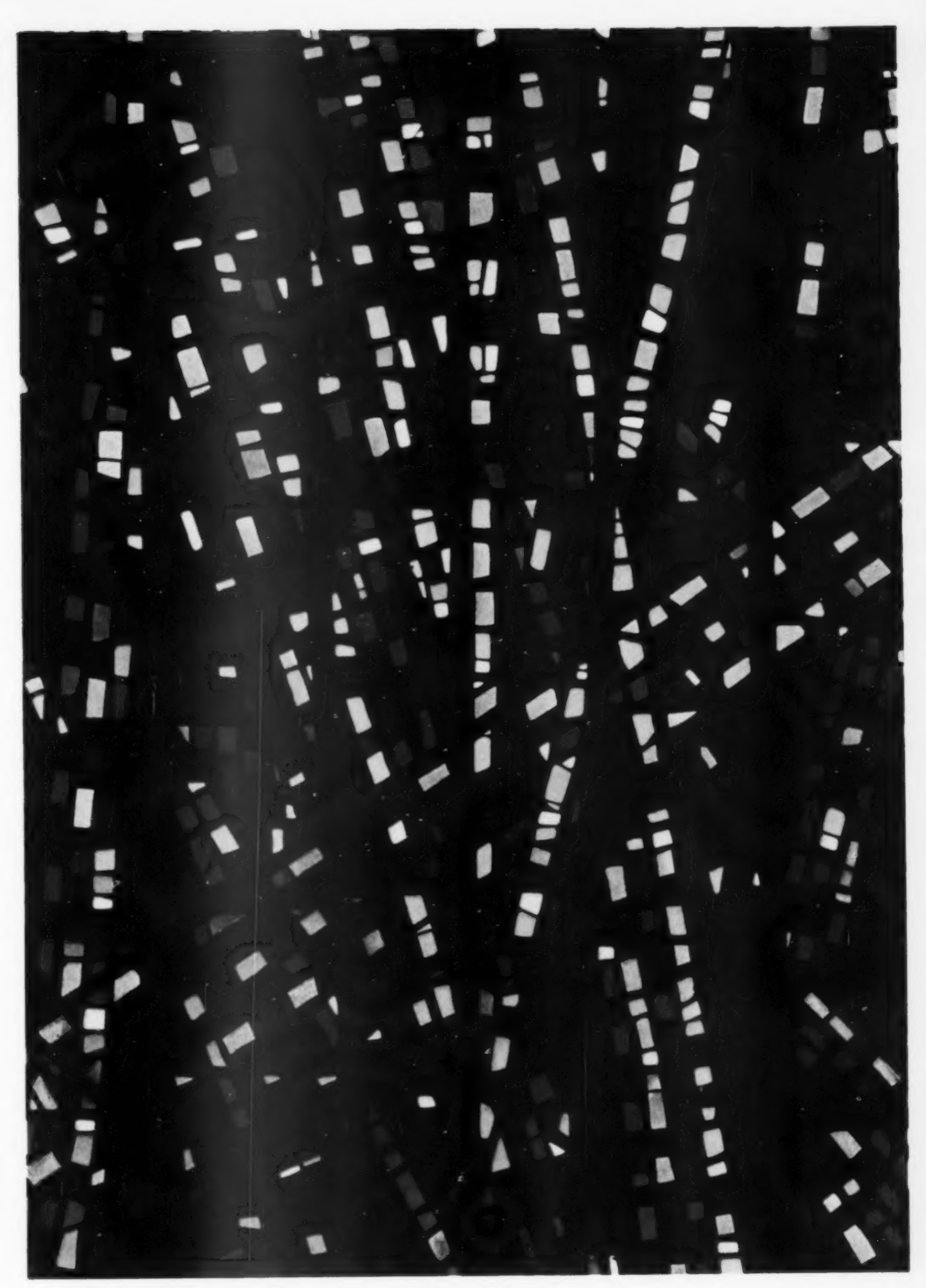
DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

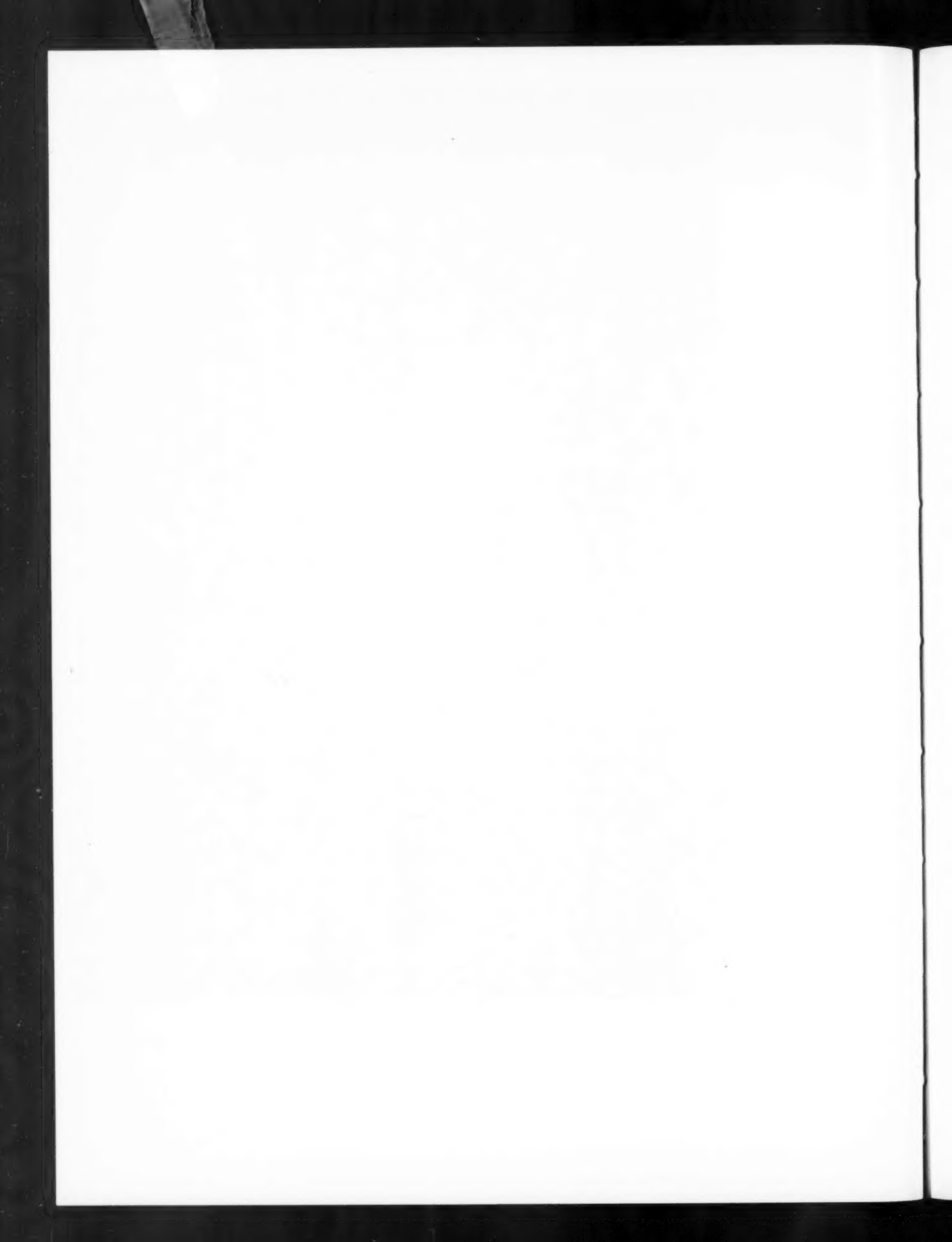
Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien 1, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Boris Kleint
Glasfenster der St. Mauritius-Kirche in Saarbrücken, 1957



Jo Schreiter

DIE GLASMALEREI UNSERES JAHRHUNDERTS

Bis zum Jahre 1900 schien es, als habe die Glasmalerei nur eine Vergangenheit, aber keine Zukunft. Die Bewunderung im 19. Jahrhundert für die mittelalterlichen Glasmalereien hatte zu einer Lähmung des Selbstbewußtseins geführt. Die Hofglasmalerei F. X. Zettler in München stieß zwar zuerst wieder zum Glas als Material vor, ließ aber noch ohne Bedenken Maler auf einen bestimmten Stil drillen und nebeneinander Präraffaelitisches, Renaissancehaftes, Barockes oder Klassizistisches in ihren Werkstätten entstehen. Obwohl die Unruhe des Symbolismus die Glasmalerei befruchtete (J. Toorop, M. Lechter), setzte erstmalig der Jugendstil (van de Velde, Tiffany, Pechstein, Bengen) ein Äquivalent zur freien Kunstübung. Wie bei den Symbolisten war auch hier Ästhetizismus das Ende der Reform, und der sichtbare Rückstand ein intellektualistisches Ornament. Die Idee des Jugendstiles beherrschte die meisten Gestalter, sogar Thorn-Prikker, in dessen spätem Schaffen sich sogar noch Jugendstil-Formulierungen mit Hartnäckigkeit behaupten. Darin und in den Forderungen der Nabis, die im Jugendstil nachklingen, zeigt sich nichts anderes, als eine ideale Nähe der seinerzeit verbindlichen Postulate zu den Voraussetzungen eines Glasbildes: betont lineare Durchformung, Berücksichtigung der Fläche und eigengesetzliche Handhabung dekorativer Farben und Formen.

Der Expressionismus fand seine Aufgabe darin, den Reflex des entdeckten Dingwesens in der eigenen Seele, im unterbewußten Bereich des Menschen Bild werden zu lassen. Diese Möglichkeit provozierte die ersten Ansätze einer Glasmalerei unseres Jahrhunderts, die auch dem Verlangen „innerer Notwendigkeit" gerecht wurden. Während sich Thorn-Prikker im zweiten Jahrzehnt in der farbigen Glut der „Dreikönigenfenster" in Neuss vom Realismus seines zyklopenhaften Hagener Bahnhofsfensters befreite, waren in Holland, in den nordischen Ländern, in der Schweiz und nicht zuletzt in Deutschland schon eine

beachtliche Anzahl Künstler dabei, die Einsichten der Konstruktivisten, der analytischen Kubisten und der Orphisten in die Glasmalerei einzubeziehen. Dabei kamen die Nordländer, der Schwede Hjorzberg, der Norweger Vigeland und der Däne Skoogard, nicht so recht zur Erfüllung dessen, was der Expressionist von der Farbe erwartete: sie blieb bei ihnen blaß und kühl. In der Schweiz, wo man noch weitgehend an der Tradition der Kabinettscheibe hing, gelang nur Augusto Giacometti der Durchbruch zum Ausdrucksbild. Als einer der ersten Glasgestalter, auch mit der abstrakten Malerei stark verbunden, fand er zum reinen Farberlebnis. Er ließ den wirkungsstarken Dreiklang (Rot, Blau und Grün) wie farbige Sonnen durch Wolken von Schwarz brechen.
In Holland waren zur selben Zeit der etwas eurhythmische J. Gidding und die vom Stijl stark beeindruckte J. van Hemmskerk am Werk. Die Architektonik der Linie und die ungebrochene Farbe wurden von J. van Heemskerk ohne Konzession, ohne Verwendung von Schwarzlotmalerei im Glasbild vereint.
War es in den letzten Jahrzehnten des 19. Jhts. die Zettler'sche Hofglasmalerei, die sich für eine Entschlackung der Glasmalerei einsetzte, so war der Kondensationspunkt für die Avantgarde des 20. Jahrhunderts die Berliner Glaswerkstatt Heinersdorf. Hier begegneten sich Leute wie Thorn-Prikker, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Klein, Dülberg, Bengen, Unold, Hecker, Ewald und Eberz. Wenn Pechstein eine Vorliebe für glastechnische Raffinessen (z. B. in den Fenstern bei Gurlitt, Berlin) mitbrachte, die ihn allzuleicht zum virtuosen Spiel verführte, so bildeten Thorn-Prikker und Schmidt-Rottluff das Gegengewicht dazu. Thorn-Prikker fand 1913 endgültig zu sich, nachdem er in Chartres, Bourges und Poitiers gewesen war. Was Thorn-Prikker der Romanik und der frühen Gotik verdankte, das bedeutete Schmidt-Rottluff die primitive Kunst. Die „Brücke" hat es gewagt, in die christliche Kunst wieder die Gegenwart hineinzutragen. Die biblischen Gestalten wurden von ihren historischen Bindungen befreit. Mit einem schon äthiopisch anmutenden „Scheinbarbarismus" schälte Schmidt-Rottluff eine blockige, negroide Monumentalität aus den Naturformen. Der Farbklang wurde, wie bei Nolde, im Zustand der Ergriffenheit nicht mehr gesungen, sondern gegrölt. César Klein setzte seine Glasbilder aus scheinbar zufälligen, anorganischen Scherben zusammen. Seine Bleie sind konisch; sie schwellen an und verädern, verzweigen sich: eine Verbleiung, die Zement meint. Ihm war die Möglichkeit gegeben, in das jugendstiltrunkene Kunstgewerbe expressionistisches Formgut zu tragen. Daß er in Paris war, Delaunay beachtet hatte und die Nähe Noldes, Kirchners, Pechsteins und Heckels teilte, geht eindeutig aus seinen Glasfenstern hervor. — Ganz anders wird das Glas von Hölzel betrachtet. Ihm liegt daran, durch Experimente — wie Voreinanderbleiben mehrerer Gläser — die „Offenbarungen" des farbigen Lichtes zu manifestieren. Darum läßt er auch die Farben sich gleichsam selbst die Formen wählen.
Das was sich gleichzeitig in Süddeutschland tat, blieb, selbst im großen Format, den Gepflogenheiten der Kabinettscheibe verhaftet. Der auffällige Mangel an Tektonik bei Seewald widerspricht dem Baugedanken eines Fensters. Illustration, Genre, und das Idyll setzten hier die Grenze nach oben. Ähnlich bei Caspar, wenngleich da eine Einsicht mitwirkte, die die manchmal amorphen Glasscherben absichtlich entstehen ließ. Aus diesem Kreis gelang allein Thorn-Prikker der Vorstoß bis in den absoluten Darstellungsbereich. Nachdem er schon 1912 die orphischen Kubisten behutsam in seine Kunst einzubauen begann und somit seiner religiösen Mystik ein kristallenes Gerüst aus abstrakten Facettierungen errichtet hatte, erreichte er noch 1922 den Gipfel seiner Kunst. In der Nähe des „Blauen Reiter" reiften die 3 kleinen Scheiben von Professor Metzendorf (1920) und das Fenster der „Kreuztragung": ein Stenogramm von lapidaren Schriftzügen des Konturs und des Bleies; gleichzeitig wohl auch Beispiel einer geschichteten simultanen Schau, der Verinnerlichung futuristischen Ideengutes. Diese äußerste Dichte und Bescheidenheit teilen auch die Fenster von St. Georg in Köln. Im zweiten Jahrzehnt also schon hat Thorn-Prikker der Glasmalerei den musivischen Charakter zurückerobert und sie von aller atavistischen, historisierenden Einstellung befreit. Die Erfahrungen des Kubismus und Expressionismus und zum Teil schon die des Stijl, waren in der Glasmalerei naturalisiert worden: was also blieb dem Nachwuchs jetzt noch zu tun übrig? Der Expressionismus hatte um die Mitte der zwanziger Jahre seinen Antagonisten in der „Neuen Sachlichkeit" bekommen, und in der Bauhausgemeinschaft wurde die Idee Kandinskys und Klees vielfältig zur Reife gebracht. Im stillen Labor Klees war eine neue „Welt in Symbolen" herangewachsen. Erst Josef Albers ergriff während seiner Dessauer Zeit die Initiative, die bereits im Tafelbild Klees existierenden „Kathedralfenster unseres Jahrhunderts", zu denen Klee als Formmeister der Klasse für Glasmalerei am Bauhaus fand, mit den Forderungen der Stijldogmen in Einklang zu bringen und das greifbare Angebot Klees in Glasfenstern von strenger Rhythmik zu realisieren. Die Anwendung des Dickglases, die in den vierziger Jahren von Frankreich ausging, animierte wieder einige Maler dazu, die Tradition Albers', die unterdessen in Amerika sehr stimulierend auf die Glasgestaltung gewirkt hatte, auch



Georges Braque
Glasfenster in der Kapelle von Varengeville, 1957



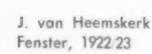
Glasfenster von Maurice Denis in der Kirche Notre Dame du Raincy in Paris



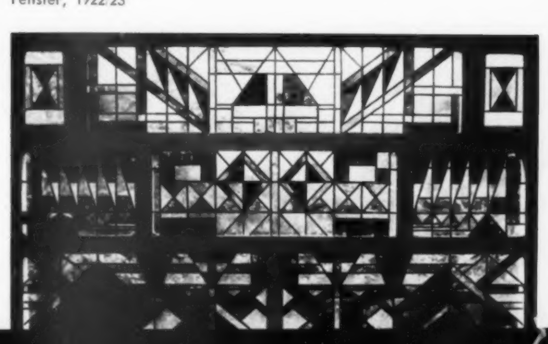
Augusto Giacometti
Judaskuß, Fenster in der Kirche zu Kilchberg bei Zürich



J. Gidding
Teppichfenster

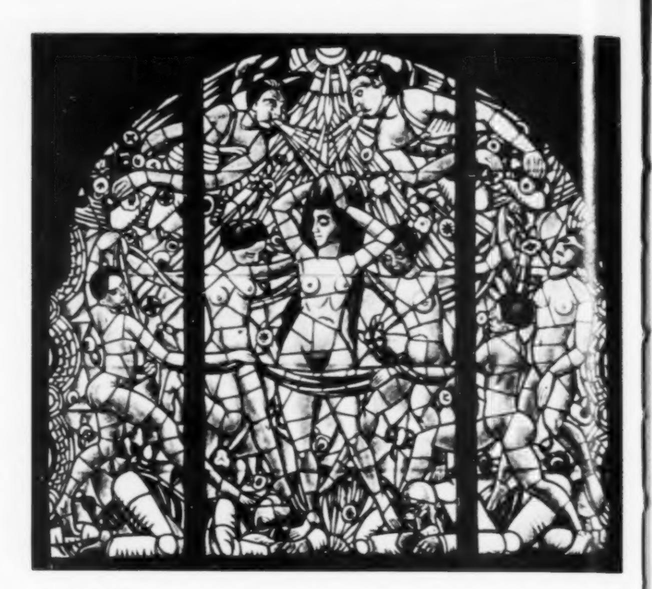


J. van Heemskerk
Fenster, 1922/23

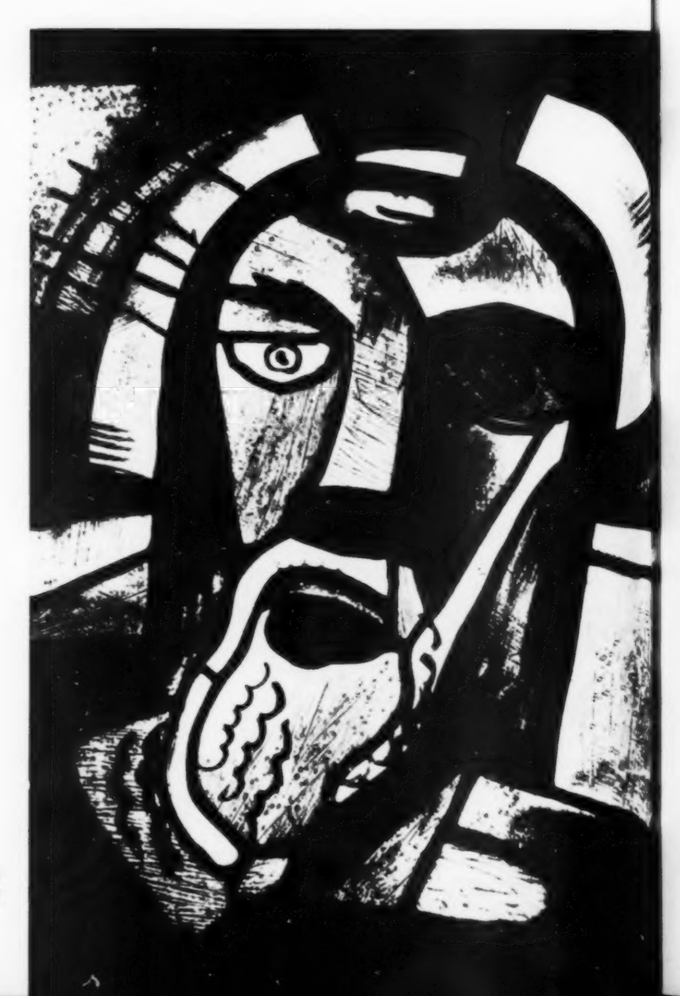




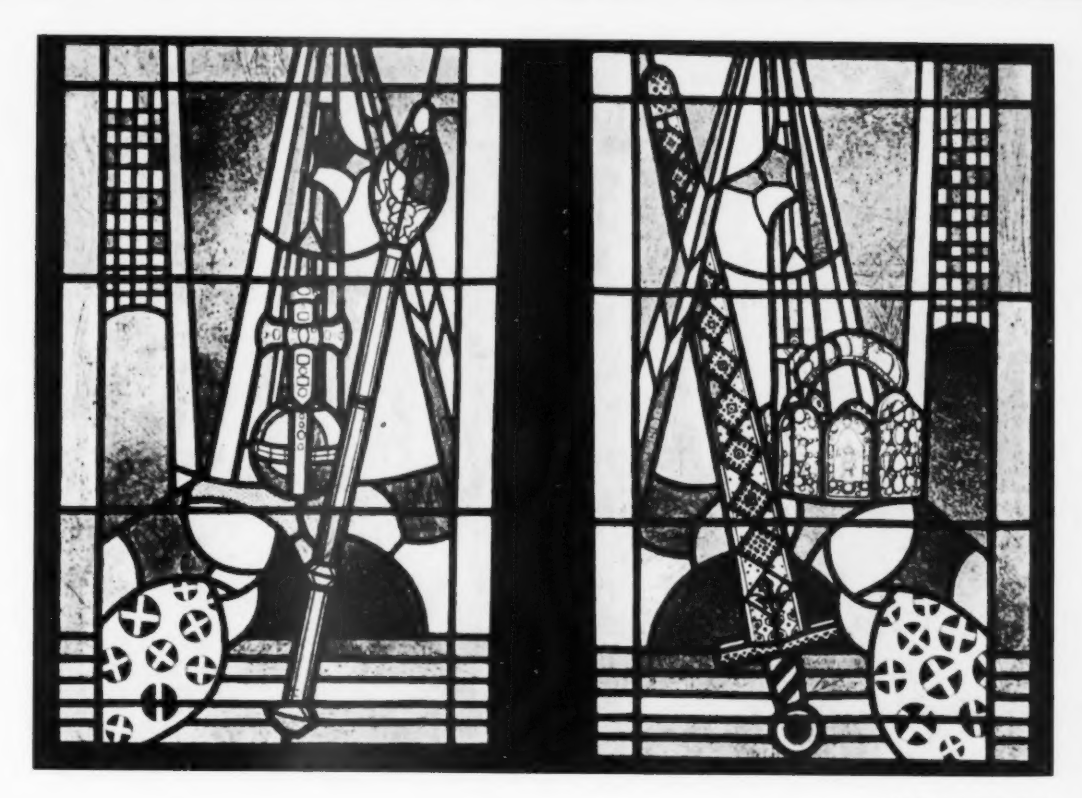
Jan Thorn-Prikker
Kreuztragung



Max Pechstein
Badezimmerfenster im Hause Gurlitt



Karl Schmidt-Rottluff
Christuskopf



Heinrich Campendonk
Krönungsinsignien

Richard Seewald
Opfer Noahs



Karl Caspar
Verkündigung

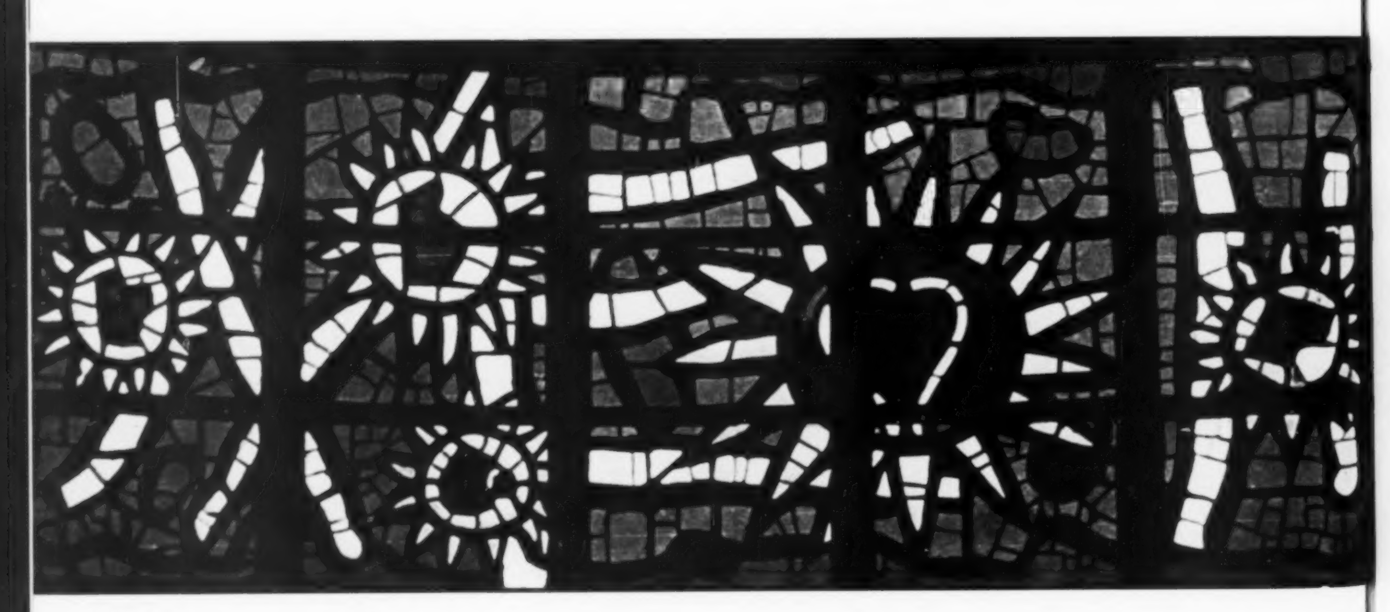


César Klein
Christus am Kreuz





Fernand Léger
Die Marterwerkzeuge Christi, Fenster in der Kirche von Audincourt



Fernand Léger
Die fünf Wundmale Christi, Fenster in der Kirche von Audincourt

Geo

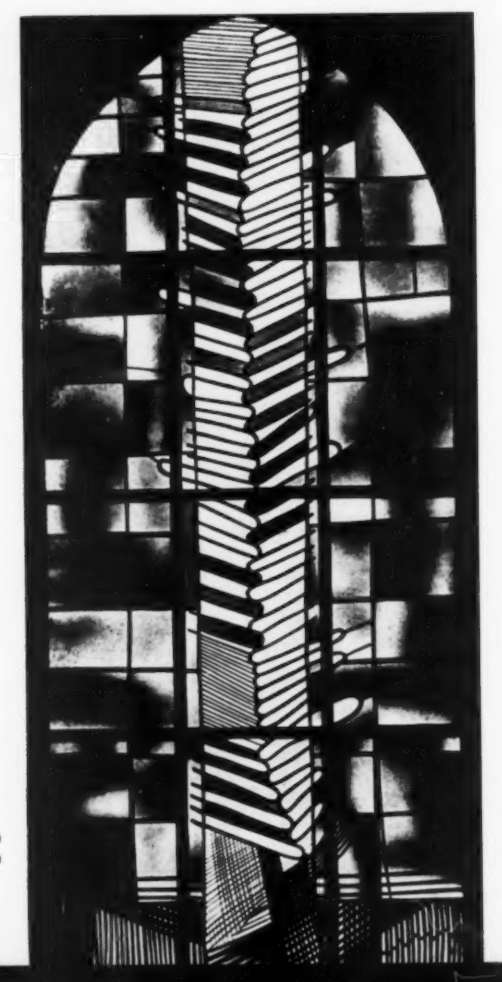


Georges Rouault
Ecce homo

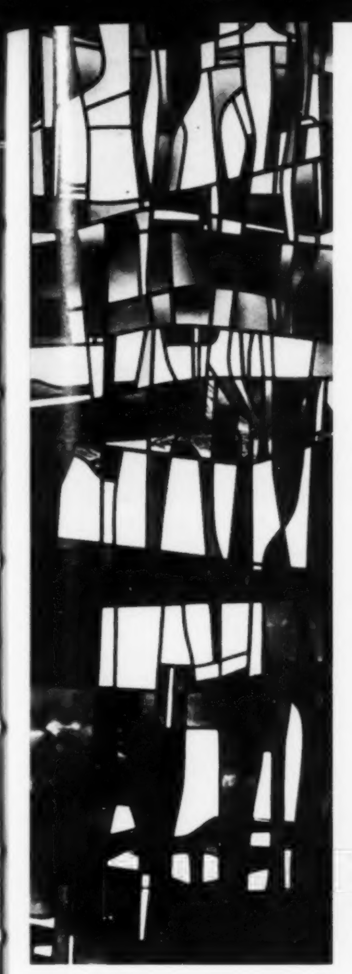




Alfred Manessier
Fenster in der Dorfkirche zu Bréseux



Georg Meistermann
Fastenzeit, Fenster im Würzburger Dom



Jo Schreiter
Profanes Fenster, 1958

Nina Tryggvadottir
Glasfenster Dr. Oidtmann, Linnich



Boris Kleint
Fensterwand (Betonglas) in St. Mauritius, Saarbrücken, 1955



M. Hunziker
Ausschnitt aus einem Fenster der Ritterhauskapelle Uerikon, 1949



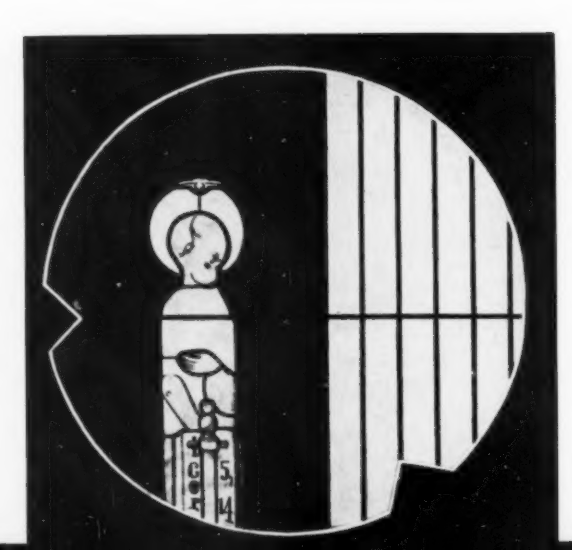
Hans G. von Stockhausen
Judas und die Pharisäer, Sakristeifenster im Ulmer Münster



Karl Knappe
Kreuzabnahme

Vincenz Pieper
Jesaias, Detail eines Fensters für den Kölner Dom

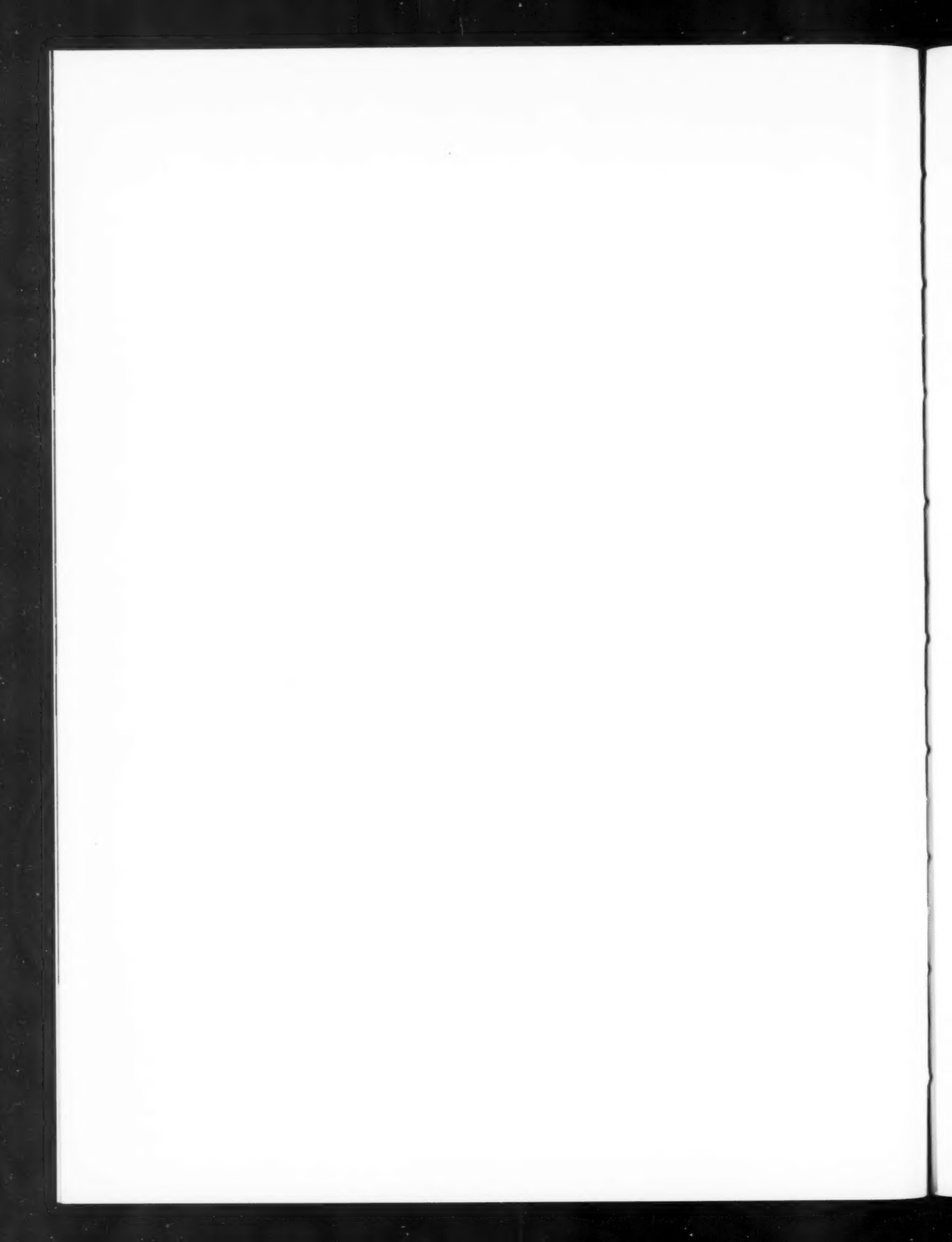




W. Teuwen
Auferstehender

Georg Meistermann
Apokalyptischer Reiter, Glasfenster





auf dem Kontinent fortzusetzen. Dazu können B. Kleint und C. Blanchet gerechnet werden und einige Arbeiten Le Chevallièrs und Landers. Das Verlangen, das Glas von antiquierenden Effekten freizuhalten, ist bei ihnen vorherrschend.
Die Schüler Thorn-Prikkers aber, von denen Campendonk, Wendling, Dinnendahl und Schmitz-Steinkrüger genannt seien, fühlten sich tatsächlich mehr der „Neuen Sachlichkeit" verwandt. Der eiserne Besen des Expressionismus hatte ausgekehrt, und dem Bedürfnis nach Maß und Ausgeglichenheit wurde fortan wieder Rechnung getragen. Seit der Katharsis der zwanziger Jahre laufen zwei große Bewegungen in der Glasmalerei nebeneinander her: die eine Gruppe setzt die Moderne fort, die andere bleibt dem Realismus, kurz, der mittelalterlichen Tradition verbunden, wenn auch nicht mehr in der Absicht, Verwechselbares zu schaffen. Die erste Gruppe von Malern wurde durch die „Kulturinquisition" der Nazis zwölf Jahre in ihrer Entwicklung gehemmt, wenn nicht unterbrochen, die gegenstandsverbundene konnte ihr Tun fortsetzen, konnte variieren. Davon sind sich W. Rupprecht und H. Dieckmann treu geblieben, zeigen aber durchaus Entwicklung. Strater, ein Schüler Campendonks, erfüllte sich in den Chorfenstern des Bonner Münsters. W. Geyer dagegen, bei dem das Gotische eine überzeugende Transformierung ins Expressive — ähnlich wie bei Rouault — erfahren hatte, erreichte 1957 seinen Tiefpunkt in dem Papstfenster des Kölner Domes. — Ein Vergleich mit den Werken jener Naturnahen in Frankreich mag erhellen, weshalb uns Deutschen der Weg zur geistigen Stagnation so leicht fällt. Dort griffen Gestalter zum Glas, die sich nicht schon den Magen daran verdorben hatten. In Assy Rouault und Bazaine, in Audincourt Léger, der dort Material und Gedanke eins werden ließ. In schweren Bahnen schiebt sich bei Rouault schwarzes Geäder durch die Farbglut der Gläser. Der Gedanke an das „Miserére" liegt nahe. Braques Fenster in Varengeville oder die Ornamentfenster von Matisse in Vence vernachlässigen noch genau so bewußt die allzu bestimmte Formgebung wie zur Zeit des Fauvismus. Da ist aber nichts Abgestandenes geschaffen worden, denn der Franzose ist nicht n u r Glasmaler oder n u r Tafelmaler, sondern hier wird erst so recht sichtbar, wie unerläßlich die freie Kunstübung für das Gelingen architekturgebundener Arbeiten ist.
Doch mit den zwei Hauptströmungen der Gegenständlichen und der Abstrakten bildeten sich nicht nur zwei Lager, die sich gegenseitig mehr oder weniger befruchteten und bekämpften, sondern gleichzeitig bestimmte Spielarten innerhalb des Darzustellenden, die sich recht deutlich zu den inneren Möglichkeiten der beiden Strömungen koordinieren.
Figur und Szene, das Ornament neben der Figur, schließlich auch noch das sich gegenseitige Überschlagen von Figur und Ornament bleiben Domäne der Traditionsgebundenen und werden heute noch wie vor 20 Jahren geübt. Freilich nur noch von wenigen schöpferisch. Gottfried von Stockhausen, die konstruktive Programmgliederung beibehaltend, eignet wohl die überzeugendste Substanz zu archaischer Meditation. Die Glaswand in Bad Oeynhausen und die Sakristeifenster des Ulmer Münsters sprechen dafür. W. Benners und A. Stettners Blick richtet sich auf Byzanz. Die Figurenteppiche Benners (Aachener Dom) sind jedoch kraftvoller als die asthenischen Gestalten Stettners (Mainzer Dom; Trier, Liebfrauenkirche). Rouault, Knappe und der frühe Rocher deformieren und erreichen dabei Zonen, die sich dem Intellekt und ästhetischer Auseinandersetzung entziehen.
Von alttestamentarischer Wucht und Gedrungenheit zeugen Arbeiten V. Piepers und Oberbergers. Kindhafte Unmittelbarkeit erfüllt die Scheiben des Schweizer Hunziker und einige frühe Fenster Wachters.
Lammers, Baur, Crodel, Teuwen und D. Böhm, wenn auch verschieden untereinander, streben danach, die Prosa der Erscheinung in immer klarere, strenger gebaute Verse zu übersetzen.
Der Avantgarde blieb es überlassen, die Auflösung des Figürlichen, dessen Assimilation an das Ornament, bei der Thorn-Prikker längst angekommen war, weiterzutreiben. Daran beteiligten sich gleichermaßen Deutsche wie Franzosen (Meistermann, Schaffrath, Gies, Le Chevallier, Martens).
Nach 1945 gelang der Griff vom freien Ornament zum Symbol. Der Pluralismus der Embleme wurde durch Symbole ersetzt, die sich jeder literarischen Deutbarkeit entziehen. Der erste große Wurf nach dem zweiten Weltkrieg ist das Kölner Funkhausfenster Meistermanns. Von seinen inzwischen im Kirchenraum entstandenen Werken sei besonders auf den Fensterzyklus der Domsepultur Würzburg hingewiesen.
In Frankreich wurden Manessier und Bazaine zu den Protagonisten des absoluten Glasbildes (in Bréseux und Audincourt). Ihre Nachfolge ist groß, und wenn sich Maler wie Barillet, Blanchet, Lardeur, Bertrand und Gaudin im Glas verwirklichen können, so muß das der Unvoreingenommenheit des französischen Klerus gedankt werden, der nun sogar Picasso, Villon und Chagall sein Vertrauen geschenkt hat.

Sandor Torday

Der unterbrochene Traum – Das Leben des Malers Csontvàry

Vor vierzig Jahren ist der ungarische Maler Tivardar Csontvàry in Budapest gestorben. Mit ihm verloren wir eine der bedeutendsten und originellsten Figuren der europäischen Malerei.
Csontvàry in seiner Kunst näher zu kommen, seine Absichten und deren Verwirklichung einigermaßen zu begreifen, ist eine in jeder Hinsicht schwierige Aufgabe. Mensch und Künstler, Wollen und Schaffen, Gedanke und Ausdruck verflechten sich, von einer ungezügelten Phantasie belebt, zu einem wirren Netzwerk, das das Eindringen, wenn auch nicht verhindert, so doch ungeheuer erschwert. Wir brauchen andere Maßstäbe. Denken wir an Leibl oder Rousseau, um Beispiele zu geben. Der Pinselstrich, die Wahl des Stoffes, die Komposition zeigen uns deutlich die Persönlichkeit des Künstlers. Wohl spielen Mode, zeitgenössischer Geschmack, literarische Strömungen eine bestimmte Rolle. Jedoch kann die Aufgabe, den Rang des Künstlers und seine Stellung festzulegen, immer auf rationaler Basis gelöst werden. Wie aber soll man einem Künstler näher treten, der sich bald mit der raffinierten Einfalt eines Rousseau, dann aber mit dem glatt-gekonnten Strich Leibls ausdrückt? Dabei bleibt er ganz und gar originell, spontan und aufrichtig. In ein und demselben Bild sind oft verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten verwendet und so meisterlich vereint, daß ein Werk von suggestiver Kraft, Schönheit und Einmaligkeit entsteht. Die Kunst und die Persönlichkeit Csontvàrys zieht sich scheu vor dem nur oberflächlichen Beschauer zurück und verbirgt ihre Schönheiten hinter sonderbaren Verzeichnungen und Eigenarten.
Tivardar Csontvàry ist am 5. Juli 1853 in Kisszeben, Ungarn, geboren. Sein eigentlicher Name ist Tivardar Mihàly Kosztka. Sein Vater war Apotheker, führte ein gesundes Leben, trank und rauchte nicht und hat das Alter von 88 Jahren erreicht. Seine Leidenschaft war seine Jacht, außerdem hatte er seinen Spaß an der Herstellung von Raketen. Einer seiner sechs Kinder war Tivardar. Ein lebhafter, intelligenter Knabe, aber kein guter Schüler.

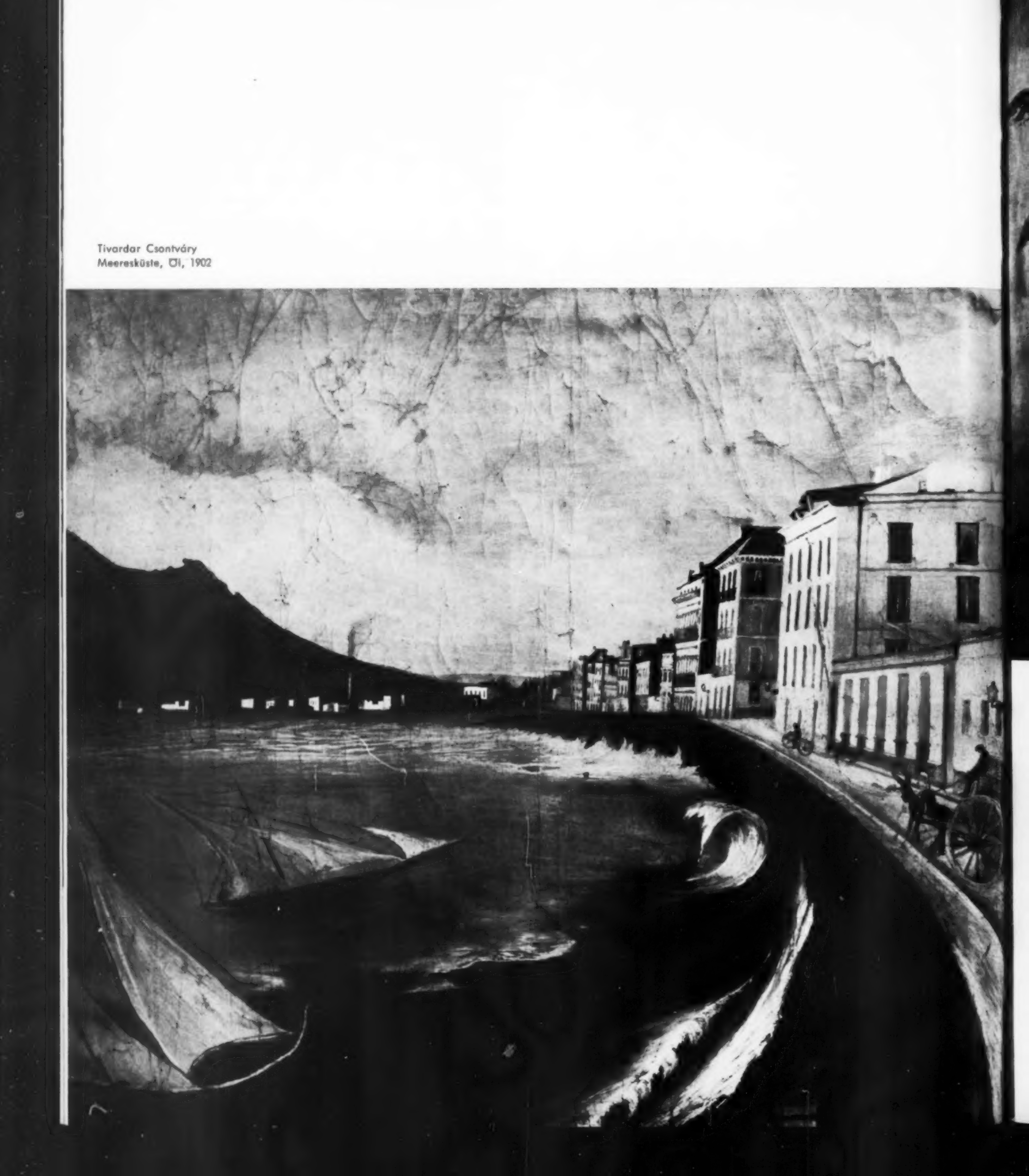
Man bestimmte ihn deshalb zum Kaufmann. Nach drei Jahren hatte Tivardar genug von diesem Beruf. Es gelang ihm, Apotheker zu werden. Dann mußte er Militärdienst leisten. Nachdem er die Uniform abgelegt, wurde er Beamter in Budapest. Außer seiner amtlichen Tätigkeit hatte er vielerlei Interessen. Er hegte zum Beispiel ganz große Bewunderung für die Aufzucht von Seidenraupen. Im Jahre 1878 schrieb er einen Brief an das Ministerium, in welchem er in vollem Ernst vorschlug, daß die Zucht der Seidenraupen als Pflichtfach in den Schulen unterrichtet werden soll. Das ist das erste Mal, daß Csontvàry seine Einfälle dem Ministerium mitteilt. Später wird er noch viele Briefe schreiben, an Minister, bekannte Persönlichkeiten und auch an den Kaiser Franz-Joseph.
Wie Csontvàry zum Maler wurde, erzählt er selbst. Es geschah auf Befehl einer höheren Gewalt. Eines Tages sah er einen Ochsenkarren auf der Straße stehen, er griff, ohne dabei an etwas zu denken, nach seinem Bleistift, nahm ein Stück Papier und zeichnete. Als die Zeichnung fertig war, staunte er selbst darüber. Während er sein Erstlingswerk bewunderte, glaubte er eine geheimnisvolle Stimme zu hören, die ihm zurief: „Du wirst der größte ... — hier folgt ein Wort, das er nicht verstehen konnte — ... Maler werden, größer als Raphael." Er bat die Stimme, das Wort zu wiederholen, aber verstand es wieder nicht. Es soll sich, wie sich später herausstellte, um das Wort „pleinair" gehandelt haben. Für diesen eigenartigen Menschen wird das Überirdische und die Extase während seines ganzen Lebens eine alltägliche Erfahrung bleiben. Er glaubt fest an seine eigene Genialität, aber er weiß, daß diese zu entfalten nicht nur Arbeit und Mühe, sondern auch Zeit verlangt. Zunächst reist er nach Budapest, dann fährt er nach Rom, wo er mehrere Monate bleibt, um endlich mit sich und seinem Talent ins Reine zu kommen. Er stellt sich eine Frist von zwanzig Jahren, um das große Ziel zu erreichen. Er fährt wieder nach Budapest, studiert dort kurze Zeit und begibt sich dann nach München, wo er in die Zeichenakademie des ungarischen Malers Hollosy aufgenommen wird. Von München schickt ihn Liezen-Meyer nach Karlsruhe, wo er bei Professor Kahlmorgen arbeitet, der ihm den Rat gibt, nach Italien zu reisen. Später kommt er wieder nach Deutschland, diesmal nach Düsseldorf. Sein Professor entläßt ihn mit der Bemerkung, daß man ihn nichts mehr zu lehren vermag, er könne schon alles. Den Spott fühlt er nicht. Er wird bis zu seinem Ende gegen den Spott der Menge und der Kritiker, den Ulk der Kameraden und den Hohn der Bewunderer taub bleiben. Sein Glaube an sich war unerschütterlich. Er versucht, in der Académie Jullian in Paris zu zeichnen; seine Zeichnungen sind überlebensgroß, was man tadelt. Er duldet keine Kritik und verläßt die Akademie.
Es handelt sich also keineswegs um einen Autodidakten. Csontvàry ist kein Sonntagsmaler, kein moderner Primitiver. Er kann nirgends eingereiht werden. Die Spuren seiner akademischen Lehrzeit finden wir in seinen Porträtstudien der Münchener Zeit. Sie hören aber bald auf. Der Künstler sucht konzentriertere Formen, wie wir sie dann auch auf den Bildern „Apfelschälende Frau" und „Alter Fischer" und auch auf dem Selbstbildnis finden. Hier liegt die ganze Kraft im Ausdruck der Augen, und wir entdecken eine Ähnlichkeit zwischen Csontvàry und van Gogh. Diese Ähnlichkeit beschränkt sich nicht nur auf das Äußere dieser beiden Künstler; sie waren im gleichen Jahre geboren, und wenn auch ihre Kunst verschieden ist, ihr Leidensweg war von gleicher Tragik.
Die Kunst van Goghs ist ohne Zweifel von größerem Rang. Van Gogh schuf schon nach den ersten Jahren ein Oeuvre von überwältigender Größe und Homogenität; dies ist keineswegs bei Csontvàry der Fall. Ihm ist der Traum zur Wirklichkeit geworden, und um diesen Traum in Farbe und Form zu erzählen, schafft er sein Werk. Inwiefern er das verwirklicht hat, wo ihn die Kraft verläßt, wo er mürbe von Leiden und Enttäuschungen, die er sich selbst nie eingesteht, versagt, das erzählen in erschütternder Weise seine Bilder. Trunken von Sonne und Licht treibt die Ungeduld Csontvàry immer weiter und weiter nach fremden Ländern.
Der tiefe, doch etwas theatralische Ernst seiner Gemälde und deren virtuose Feinheiten würden vielleicht genügen, das Vermögen dieses Meisters im wahren Licht zu zeigen. Die biografischen Elemente sind es aber, die, trotz oft peinlicher oder ergreifender Lächerlichkeit, uns vor einem leichtfertigen Urteil bewahren sollten.
Er hatte ganz Europa bereist. In Taormina malt er die Ruinen des Theaters. In der Einsamkeit einer Hütte arbeitet er an seiner Landschaft und sieht vor sich den Ätna und die Meeresbucht. Er weilt in Damaskus, er fährt nach Baalbek, um den Tempel zu malen. Er besucht Palästina, Ägypten. Er hat auch das Bedürfnis, seine Eindrücke, seine Gedanken mitzuteilen, und so entstehen seine Briefe, seine Telegramme, die legendär geworden sind. Aus Kairo, als er den Sonnenuntergang betrachtet hat, sendet er dem Maler Hollosy nach München ein Telegramm: „Pleinair erfunden, Tschontwary." Phonetisch geschrieben, damit die Post seinen Namen richtig ausspricht. Er verständigt das ungarische Parlament von seiner Ankunft: „Ich komme. Tivardar der Maler." Irgendwo in Frankreich signiert ein holländischer Maler seine Bilder: Vincent.

Auch Kaiser Franz-Joseph und Wilhelm II. haben Briefe von ihm erhalten. Zahllos sind die Spässe, die er von seinen Künstlerkollegen in dem berühmten Budapester Café Japan erdulden mußte, sie aufzuzählen würde zu weit ins Anekdotische führen. Unbehelligt von allem Spott, von seiner eigenen Größe überzeugt, geht Csontvàry weiter. Er malt riesige Landschaften. Das „Griechische Theater in Taormina" aus den Jahren 1904 und 1905 mißt 20 Quadratmeter, der „Große Tempel in Baalbeck" sogar 30 Quadratmeter (1906). Der Brunnen der Maria in Nazareth (1908) 19 Quadratmeter. An seiner größten, nie beendeten Leinwand „Einzug der Magyaren" arbeitet er bis zu seinem Tode. Die wirren politischen Verhältnisse nach dem ersten Weltkrieg scheinen ihn seiner letzten Kräfte beraubt zu haben. Man hilft ihm, ladet ihn ein, gibt ihm Lebensmittel, da er sein kleines Vermögen verloren hat. Alles umsonst; der Meister stirbt aus Entbehrung in einem Spital in Budapest im Jahre 1919.
Betrachten wir die frühen Bilder „Apfelschälende Frau" aus dem Jahre 1892 und das Selbstbildnis 1896, dann können wir leicht feststellen, daß wir hier einer großen Persönlichkeit gegenüberstehen, die sich von Anfang an nicht mit konventionellen Ausdrucksformen zufriedenstellen kann und will. „Blick auf Selmecbàny", 1902, ist mit seinem weiten Horizont von einer Ruhe und tiefempfundenen Poesie, die wir später nicht mehr finden werden. Vielleicht stört an der linken Seite des Bildes die unerwartete Deutlichkeit und keineswegs logische Struktur eines Baumes, aber dafür entschädigen den kritischen Blick die durch die Luft filtrierte Sonne, die Tiere und die kleinen Figuren der arbeitenden Bauern und Bäuerinnen. Das Bild „Castella Mare", 1901, mit dem Meer und den Booten erinnert etwas an die Kunst des Zöllners. Doch bin ich überzeugt, daß die Beschwörung auch eines genialen Sonntagsmalers nur den oberflächlichen Betrachter zu täuschen vermag. Daß zum Beispiel hier die Windrichtung beim Rauch der Fabrikkamine und der Segelboote verschieden dargestellt ist oder daß die eine und andere kleine Figur etwas Einfältiges hat, spielt keine besondere Rolle. Später sehen diese Verzeichnungen, diese Vereinfachungen ganz anders aus. Kein naiver oder mit Absicht naiv malender Künstler malt so. „Die heilige Jungfrau malender Künstler" — wahrscheinlich auch aus dem Jahre 1901 — ist ein Bild von ergreifender Schlichtheit. Hier ist schon die mystische, mit Schwermut erfüllte Stimmung der späteren Gemälde zu spüren. Aus dieser Tiefe reicht uns Csontvàry seine größten Schätze. Der letzte Schritt führt in den Abgrund. In dem Bilde „Die heilige Jungfrau malender Künstler" ist eigentlich nur eine einzige, knieende Figur zu sehen. Die merkwürdig gemalte Hand dieser Figur wirkt wie eine unerwartete Dissonanz in einer lyrischen Komposition.
„Der Wasserfall von Jajce in Bosnien", 1903, hat nicht die Qualität des Bildes „Aussicht auf Selmecbàny". Mit dem „Erlöser", 1903, steht der Csontvàry vor uns, der die Mystik des alten und des neuen Testamentes auf eigene Weise deuten will. Der Erlöser reißt die Arme hoch, sein ganzes Wesen ist Ekstase. Links die Figur Moses' mit den zehn Geboten und ein Zedernbaum, der von nun an in den Werken Csontvàrys eine große Rolle spielt. Im Hintergrund Gebäude und Figuren von großer Zartheit, Einfachkeit und Natürlichkeit. 1907 malt er „Die Zeder von Libanon". Der Zedernbaum steht im Mittelpunkt des Bildes, er reckt die Äste wie ein fantastisches Wesen. Das alles von beinahe japanischer Stilisiertheit und Feinheit. „Die Wallfahrt zur Zeder" stammt aus dem Jahre 1907. Hier ist der Baum völlig statisch dargestellt. Er steht vor uns, groß und majestätisch. Unter seinen Zweigen, in seinem Schatten sind Reiter, Männer und Frauen; kleine weißgekleidete Figuren führen einen Reigen auf.
„Die Klagemauer", 1904, spricht deutlicher als jede Biographie. Hier finden wir alle Phasen des Lebens von Csontvàry. Die zeichnerische Sicherheit folgt dem Visionären im Baum und dem Vogel im Hintergrund. In dem verzerrten Ausdruck der Gesichter der Figuren herrscht eine Zügellosigkeit, die an den Expressionismus denken läßt. Wie tief der Künstler von seiner eigenen Vision überwältigt ist und wie weit ihm die Außenwelt entgleitet, — diese Außenwelt, die er unbewußt mit zeichnerischer Genauigkeit identifiziert, — verrät eine Einzelheit wie die rechte Hand der Frauenfigur in der rechten Ecke mit nach außen gedrehtem Daumen. Ähnliche Einzelheiten findet man auch in „Der Brunnen der Maria von Nazareth", 1908.
Csontvàrys tragisches Schicksal zeigt sich in seinem Werk. Ein unaufhaltsamer Weg führt ihn zur Selbstvernichtung. Betrachten wir sein letztes Bild, an dem er bis zu seinem Tod gearbeitet hat, den unvollendeten „Einzug der Magyaren". Figuren von Kriegern, Frauen, Tieren erheben sich aus dem Nebel und Dunst. Und mitten unter ihnen, auf einem Kamel, das mehr einem Fabeltier gleicht, der Meister selbst. Vierzig Jahre sind seit diesem Selbstbildnis vergangen. Der klare, durchsichtige Blick richtet sich nicht mehr auf die Außenwelt. Starr sind die Augen ins Ungewisse gerichtet. Das Gesicht zur Maske erstarrt, schreitet der Einsame durch die Menge. Er hört den Hohn nicht mehr, aber auch der Ruhm kann ihn nicht mehr erreichen.

Tivardar Csontváry,
Apfelschälende Frau, Öl



Tivardar Csontváry
Meeresküste, Öl, 1902



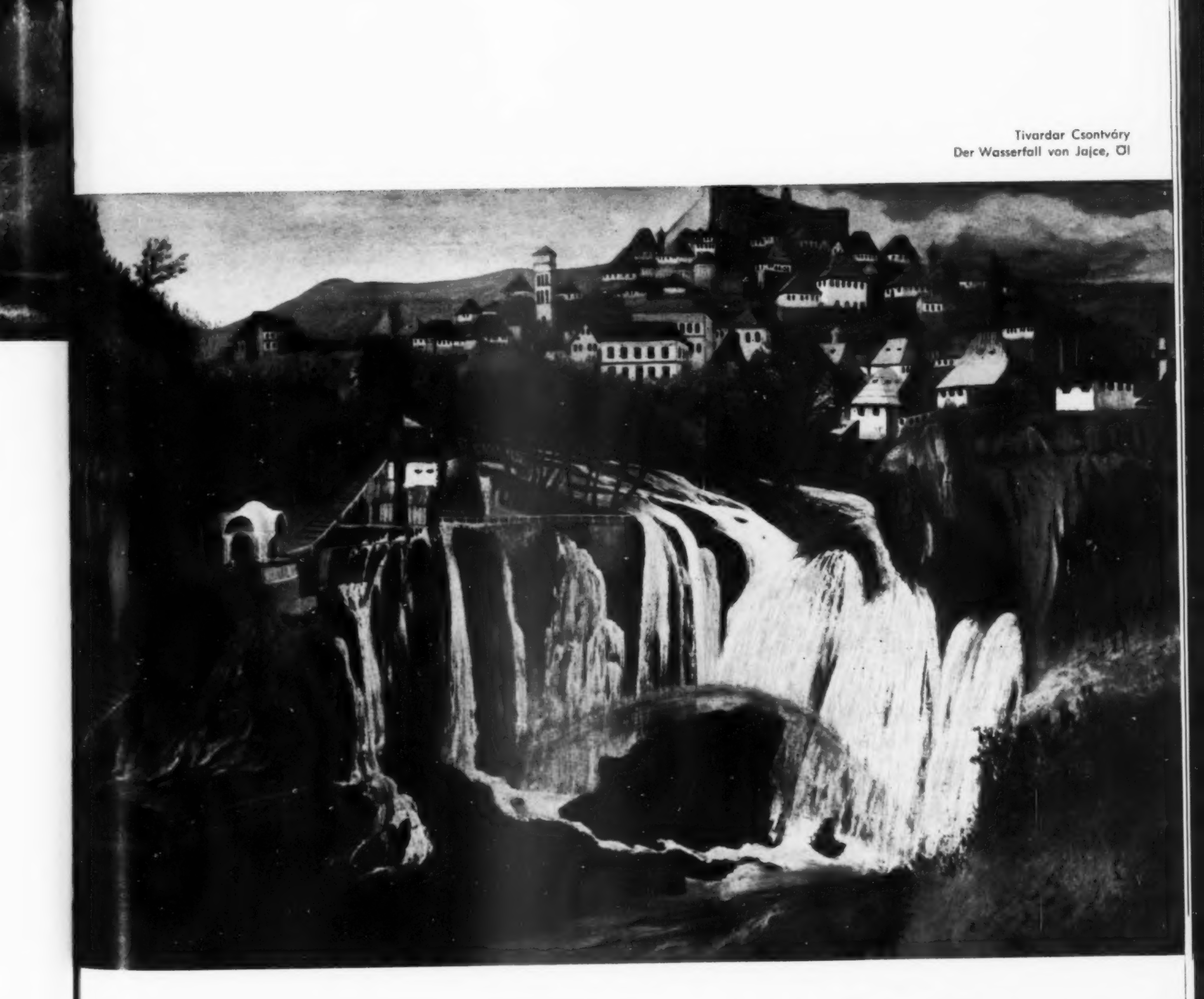


Tivardar Csontváry
Die Zeder von Libanon, Öl, 1907



Tivardar Csontváry
Blick auf Selmecbany, Öl, 1902

Tivardar Csontváry
Der Wasserfall von Jajce, Öl



Tivardar Csontváry
Die Wallfahrt zur Zeder, Öl, 1907



Tivardar Csontváry
Die Klagemauer, Öl, 1904

Tivardar Csontváry
Marias Brunnen in Nazareth,
Öl, 1908



Tivardar Csontváry
Der Erlöser (Detail), Öl



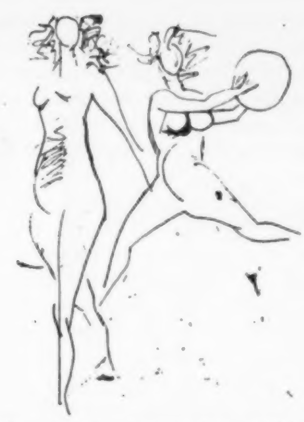
Tivardar Csontváry
Die heilige Jungfrau malender Künstler
Öl, 1901



Tivardar Csontváry
Selbstbildnis, Öl

Moderne italienische Malerei

Renato Guttuso



Die ersten Künstler, die in Italien den fundamentalsten Widerspruch zwischen dem Maschinenzeitalter und den Formen überlieferter Kunst als unerträglich empfanden, waren die Futuristen. Ein Jahr, nachdem der Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti in dem ersten futuristischen Manifest (veröffentlicht am 20. Februar 1909 im Pariser „Figaro") erklärt hatte: „Ein altes Bild bewundern, heißt unser Gefühl an eine Totenurne verschwenden, statt es nach vorn zu schleudern", unterzeichneten die Maler Carlo Carrà, Umberto Boccioni und Luigi Russolo ein Manifest, das vom Geiste Marinettis inspiriert war.
Mit welcher Leidenschaft damals in Italien für und gegen die moderne Kunst gekämpft wurde, geht aus einer Schilderung hervor, die der Dichter Theodor Däubler von einem Futuristenabend im Teatro Verde zu Florenz gegeben hat: „Marinetti, Papini, Carrà, Boccioni, Soffici, ein Freund der Futuristen aus Neapel und der Herausgeber eines in Rom erscheinenden humoristischen Blattes, der gar nicht dazugehörte, der eben erst in Florenz aufgetaucht war und mit auftreten wollte, erschienen im Rahmen der Riesenbühne. In den Bohnen- und Kastanienhagel mengten sich Schleuderwürfe von Kastanien, gesottenen Makkaroni, Tomaten und faulen Äpfeln. Marinetti wurde sofort getroffen, bekam eine geschwollene Backe; Soffici erhielt ein Kartoffelgeschoß aufs linke Bein und mußte von nun an hinken. Die übrigen blieben unverletzt. Carrà sollte anfangen. Man hörte bloß seine ersten Worte. Er forderte eine Kleinigkeit: die Todesstrafe für unberufene Kritiker. Er nannte zwei Herrn: Diego d'Angeli und Ugo Ojetti; sie sollten sofort auf der Piazza Santa Croce hingerichtet werden. Noch entsetzlicheres Gelärm ging los; die Vorräte an Gemüse waren, wie sich zeigte, noch lange nicht erschöpft. Carrà traf ein stinkendes Ei auf den Schädel; er wankte zurück, blieb für den Abend kampfunfähig. Als zweiter: Giovanni Papini, ein Florentiner. Er hatte schon, kurz vorher, in Rom Ausbrüche der Wut durch seinen Vortrag im Teatro Costanzi erregt, wo er einen bösen ‚Insult gegen Rom' vorlas. Die Logen waren auch teilweise von Römern besetzt, die nach Florenz gekommen waren, um ganz besonders Papini aufs Korn zu nehmen. Er erlaubte sich nun auch in seiner Vaterstadt einen ‚Insult gegen Florenz' und begann: ‚Florentiner, Söhne von Lakaien, die Ihr von schimpflicher Fremdenindustrie lebt!' Kaum waren diese Worte gesagt, als ein Sturm auf die Bühne versucht wurde. Nur schwer konnten die Vordrängenden von Anhängern der Futuristen, die fanatisch: ‚Pfui, Mumien!' brüllten, zurückgehalten werden. Papini blieb noch zwischen Würfen von allerhand stehn, konnte aber nicht mehr weitersprechen. Sogar die elektrischen Glühbirnen schraubte das wildbrausende Publikum ab und schleuderte sie, als Säcke mit Kartoffeln und Grünzeug und Obst leer zu werden begannen, auf die Vortragenden."

Der Futurismus, zuerst als literarische Bewegung in Erscheinung getreten, erzielte in der Malerei seine aufsehenerregendsten Erfolge. (Der einzige futuristische Dichter von Rang ist der Russe Majakowski). Unter den Malern war die stärkste Begabung Umberto Boccioni, der auch als Plastiker bahnbrechend wirkte.
Der Futurismus, der sich an der Dynamik des modernen technisierten Lebens berauschte, war antistatisch und traditionsfeindlich. Auch Carrà, einer der Unterzeichner des Manifestes von 1910, hatte mit der Tradition gebrochen, als er Bilder wie „Das Begräbnis des Anarchisten Galli" oder „Was mir die Trambahn sagte" in fast völliger Freiheit der Erscheinungswelt gegenüber schuf. Aber 1915 entdeckte er Giotto, der ihn begeisterte. Er begann nun Bilder mit einem primitiv archaischen Zug zu malen. Während des ersten Weltkrieges, 1917 in Ferrara, lernte er den etwas jüngeren Giorgio de Chirico kennen, der sich in München für Arnold Böcklin begeistert und die deutschen Philosophen Schopenhauer und Nietzsche gelesen hatte. Die Beschreibung der riesigen leeren Plätze Turins, die er in Nietzsches Selbstbiographie „Ecce homo" fand, regte seine Phantasie an. Zur weiteren Ausbildung ging er nach Paris, wo er in Apollinaire und Cocteau bewundernde Freunde gewann. Cocteau schrieb von ihm: „Das Schweigen, Musik an der Spitze, defiliert in den Straßen de Chiricos". Für seine, Perspektive und Volumen betonende, an die klassische Tradition anknüpfende Bildsprache besaß Carrà volles Verständnis. Beide zusammen entwickelten eine dem traditionsfeindlichen Futurismus entgegengesetzte Ästhetik. Sie nannten sich metaphysische Maler. „Wir metaphysischen Maler haben die Realität geheiligt" erklärte de Chirico; und Carrà sagte: „Im magischen Schweigen der Formen ruht unsere Betrachtung aus." „Magie" war das Schlüsselwort der „pittura metafisica". Magie des Dings! Magie des Raums!
In der römischen Zeitschrift „Valori Plastici" (deren erstes Heft Mitte November 1918 erschien), fanden die metaphysischen Maler ein Forum, auf dem sich Carrà oft vernehmen ließ. Die Rückbesinnung auf die Tradition akzentuierte sich immer stärker. De Chirico forderte „Rückkehr zum Handwerk", Carrà sprach von einem „italienischen Prinzip", einer „italienischen Kunstauffassung". Die in den „Valori Plastici" verkündeten Ideen bereiteten den Boden für den sogenannten „Novecento". Unter diesem Namen trat 1923 eine Gruppe von Malern hervor, zu der Carrà, Campigli, Funi, Sironi, Tosi u. a. gehörten: sie strebten eine typisch italienische, „mittelmeerische", an Italiens große Traditionen anknüpfende Malerei an und erbrachten den Beweis, daß eine gegenständliche, traditionsgebundene Kunst auch im zwanzigsten Jahrhundert in Ehren bestehen kann. Doch opportunistische Mitläufer drückten durch ihre Machwerke und ihrer zur Phrase gewordenen „italianità" den „Novecento" auf ein provinzielles Niveau herab, das kaum höher lag als das der Blubo-Kunst im „Haus der deutschen Kunst". Doch herrschte im Impero Mussolinis nicht die sture Intoleranz des dritten Reichs. Selbst in Rom, dem Sitz der totalitären Macht, war eine heftige Reaktion gegen den zur offiziellen Kunst des Fascismus gewordenen Novecento möglich. Sie ging aus von zwei jungen Malern: Scipione und Mafai. Als sie 1930 in der „Galeria di Roma", jeder mit zwanzig Bildern, ausstellten, war es „ein wahrer Orkan im Kunstleben Roms".
Scipione und Mafai blieben im gegenständlich-figürlichen Bereich. Die Wendung zur abstrakten Kunst vollzog sich in Mailand, Italiens progressivster Stadt. Aktionszentrum war hier die Galerie Milione, die 1931 abstrakte Arbeiten von Soldati, 1934 Kandinsky und Vordemberge-Gildewart, 1935 Holzschnitte von Albers zeigte. Der Gruppe der Milione schloß sich eine andere abstrakte Gruppe an, die sich in Como gebildet hatte.

Im Klima Mailands entwickelte sich auch die Gruppe „Corrente"; sie war in sich uneinheitlich, ohne eigentliches Programm, ohne gemeinsame Bildsprache, nur Ausdruck einer unruhigen, gegen die „reaktionäre Konversion" aufgebrachten Jugend, der es um die Verteidigung „einer modernen Kunst" zu tun war. Kurz vor Eintritt Italiens in den Krieg wurde „Corrente" verboten. Doch fanden junge Künstler mit moderner Gesinnung auch weiterhin Möglichkeiten auszustellen. Aber erst nach Beendigung des Krieges konnten sich die schöpferischen Kräfte Italiens in Einklang mit der gesamteuropäischen Bewegung frei betätigen. 1945 unterzeichneten junge Mailänder Maler das Manifest „Über Guernica hinaus" (Oltre Guernica), dem im nächsten Jahr ein anderes Manifest folgte, hinter dem eine Bewegung stand, die sich zuerst „Neue Sezession", dann „Neue Front der Künste" (Fronte nuovo delle arti) nannte und deren erste Ausstellung 1947 in der Mailänder „Galeria della Spiga" stattfand. Im gleichen Jahr stellten in Rom Consagra, Dorazio, Guerino, Sanfilippo und Turcato abstrakte Werke aus. Gleichfalls 1947 begann ein junger Kaufmann in Brescia, Achille Cavellini, systematisch abstrakte Bilder zu sammeln, vor allem italienischer, aber auch französischer und deutscher Maler. Einen Teil seiner Sammlung, die bereits in Rom, La Chaux-de-Fonds, Basel und Leverkusen zu sehen war, zeigte kürzlich die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst" in der Kunsthalle Baden-Baden.
Cavellini wollte selbst Maler werden, mußte aber in das väterliche Geschäft eintreten. Wissend, daß die Kunst eine strenge Herrin ist, die den ganzen Menschen verlangt, widerstand er der Versuchung, die Malerei als hobby zu betreiben. Sein bürgerlicher Beruf gab ihm die Möglichkeit, seine Liebe zur Kunst auf mäzenatische Weise produktiv zu machen. Er begann Bilder junger Maler zu erwerben, die ihm gefielen und von ihrem Wert überzeugten. Unermüdlich besuchte er Ausstellungen, Ateliers und Kunsthändler. Mit allen Malern, die er sammelte, suchte er in Freundschaft zu leben, was — wie er in „Arte astratta" (Milano 1958), der lebendigen, reich bebilderten Chronik seiner Sammlung gesteht – viel Takt und Anpassung erforderte. So bildete sich in dem Jahrzehnt 1947—57 in der norditalienischen Provinzstadt Brescia, wo Cavellini ein bazarähnliches Warenhaus besitzt, eine museumsreife Sammlung hauptsächlich abstrakter Bilder meist italienischer Maler, von denen viele aus dem „Fronte nuovo" hervorgegangen waren. Auch der Sizilianer Renato Guttuso war Mitglied der „Neuen Front" gewesen. Cavellini erwarb von ihm Bilder aus dieser Zeit. Später verschrieb sich Guttuso als Mitglied der kommunistischen Partei dem sozialistischen Realismus, wodurch er sich Cavellini entfremdete. – Über Guttuso erschien im volkseigenen „Verlag der Kunst", Dresden, eine reich bebilderte Monographie des englischen Kunstschriftstellers John Berger, die mit dem Satz beginnt: „Ich halte Renato Guttuso für den bedeutendsten Maler, der heute im westlichen Europa arbeitet." Dies ist das Urteil eines Parteigenossen. Gewiß besitzt Guttuso eine vitale Begabung, die viel versprochen hat. Seine zeichnerische Brillanz ist oft bestechend. Durch seine „volksnahen" Darstellungen enttäuschte er aber alle, die nicht auf die Form zugunsten des Inhalts verzichten können.
Die Maler, die Lionello Venturi 1952 in seiner Schrift „Otto pittori italiani" zusammengefaßt hat, nämlich Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato und Vedova sind alle in der Sammlung Cavellini vertreten, am zahlreichsten der 1906 in Verona geborene Renato Birolli. In seinen Gemälden „Grün und Blau über Ligurien", 1952, und „Nächtlicher Brand in Cinqueterre", 1956, gelangt er zu einer abstrakten Form, die den lyrischen Gehalt eines Naturerlebnisses sublimiert. Auch bei

den abstrakten Bildern von Moreni, Corpora und Santomaso bleibt das sinnliche Erlebnis spürbar. In Frankreich stehen diesen Italienern Bazaine und Manessier nahe, die wohl auch deshalb Eingang in die Sammlung Cavellini gefunden haben. – Den äußersten Gegensatz zu diesen lyrischen Abstrakten bildet Alberto Burri, in dem der antiidealistische Affekt Dadas noch einmal virulent geworden zu sein scheint. Er verwendet für seine fast pathetisch düsteren Bilder betont „armselige" Materialien wie Sackleinen und angekohltes Holz. – Emilio Vedova ist ein Dynamiker, in dem futuristische Impulse nachwirken. Die schwarze Farbe dominiert nicht nur bei ihm, sondern bei vielen seiner abstrakten Zeitgenossen.
Einen Überblick über die moderne italienische Malerei vom Futurismus bis zum „Fronte nuovo" bot in Deutschland die Kasseler „Documenta" 1955. Im Sommer 1957 folgte auf der großen Münchner Kunstausstellung eine italienische Sonderschau mit 250 Werken der ersten Jahrhunderthälfte. Mit dem gleichen Zeitraum befaßt sich Guido Ballo's großangelegtes Buch „Italienische Malerei vom Futurismus bis heute", deutsch von Rudolf Schroes im Verlag Kiepenheuer u. Witsch, Köln, erschienen. Den fesselnd geschriebenen Text, den eine Chronologie und eine Bibliographie ergänzt, bebildern eingeklebte Farbreproduktionen von ausgezeichneter Qualität.

L. Z.

Rike Wankmüller **Zur Farbe im Werk von Emil Nolde**



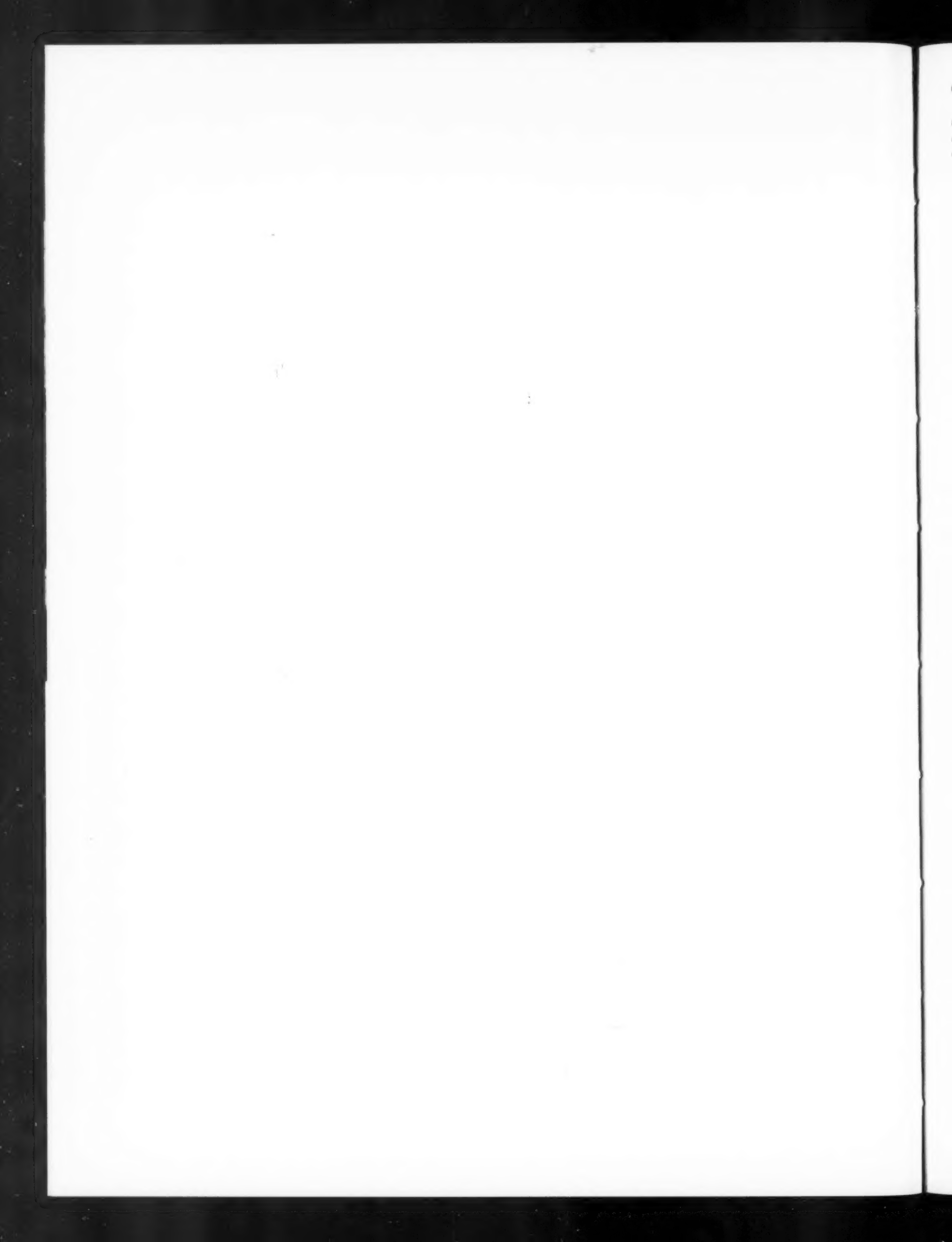
Emil Nolde
(aus der Piper-Bücherei,
Emil Nolde „Aquarelle")

„Nun, sehr geehrter Herr Nolde, denken Sie wie und was Sie wollen, wir haben Ihnen hiermit den Zoll für Ihre Farbenstürme entrichten wollen." So lautet der Schluß eines Briefes, den Schmidt-Rottluff 1906 im Namen der Brücke-Maler schrieb. Diese Ovation gehört mit zu den ersten Bestätigungen, die Noldes Kunst erfuhr, obwohl die eigentlichen „Farbenstürme" erst folgen sollten. Der neununddreißigjährige Maler hatte in seiner künstlerischen Entwicklung schon ein beträchtliches Stück Weg zurückgelegt seit jenen Tagen, da er auf einen Balken der väterlichen Scheune schrieb: „Das Füttern ist eine langweilige Arbeit, ich jedenfalls mag sie nicht tun", und da er versuchte, „mit Hollunder- und Rotebeetesaft" zu malen, weil ihm die „rotviolette Farbe" so sehr gefiel.
Trotz der kunstgewerblichen und akademischen Ausbildung (Flensburg, München, Paris, Kopenhagen) war Nolde ein eigenwilliger Autodiktat geblieben. Manche seiner früheren Werke zeigen gewisse Parallelen zum Dachauer und Worpsweder Kreis. Kurz nach der Jahrhundertwende machten jedoch die dunklen und gedämpften Töne seiner naturlyrischen Arbeiten einer helleren Palette Platz. Auf „Mädchen in der Küche" (1901, Stiftung Seebüll) und „Bildnis II" (1903, B. Bonnichsen) haben vielfach variierte Rosatöne vor Braun und Grün die Oberhand gewonnen. An die Stelle der uniformen Farbenoberfläche ist eine Vielzahl nach allen Richtungen verlaufender Pinselstriche getreten, die häufig nicht mehr der Form folgen und in ihrer Selbständigkeit bereits Ansätze zu einer autonomen Behandlung der Farbe zeigen. „Frühling im Zimmer" (1904, von Osthaus für das Folkwangmuseum erworben) bringt einen orange und golden schimmernden, lichtdurchwobenen Innenraum, der, wenn man von einer ungezügelten Pinselführung absieht, an Bonnard erinnert. Es folgen Gartenszenen und Freilichtbilder, die zwar dem Spätimpressionismus verwandt, sich aber von diesem durch größere Buntheit und Unmittelbarkeit im Farbauftrag, sowie durch eine dynamische Gesamtauffassung unterscheiden, – was vielleicht als Einfluß van Goghs zu deuten ist. Einstein nennt Nolde einen „Pathetiker des Nachimpressionismus", während Sauerlandt darauf hinweist, daß impressionistische Bilder neben Arbeiten Noldes „wie verschossen" wirken. Gerade die gesteigerte Intensität der Farben war es ja, die die Brücke-Künstler veranlaßte, Nolde zu den ihren zu zählen. So kurz diese Gemeinschaft dauerte, sie blieb nicht ganz ohne Wirkung auf Noldes Entwicklung. Seine Farbexplosionen wurden etwas mehr gerafft. Die gelegentliche Tendenz zu flächiger Verwendung der Farbe geht Hand in Hand mit einer gewissen „Monumentalisierung" der Anschauung (Sauerlandt), am deutlichsten bei den religiösen Bildern. Die drei ersten Werke dieser Gattung („Verspottung", „Abendmahl" und das von Liebermann für die Sezession abgelehnte Pfingstbild, alle 1909) bringen vielstimmig bewegte Farbklänge, deren Leuchtkraft durch die kleinteilige Differenzierung und Verschränkung der Töne stellenweise irisie-

rend wirkt, um sich gelegentlich in kräftigen farbigen Lichtzentren zu sammeln. Gerade die letzteren übermitteln mit dem ekstatischen Ausdruck der Gesichter etwas von der religiösen Verzückung, in der die Bilder, wie Nolde selbst berichtet, konzipiert und gemalt wurden.
Eine ähnliche Erregung kennzeichnet die Farbensprache einer Anzahl von Meerlandschaften, die nach einer stürmischen Überfahrt im Kategatt 1910 und 1911 gemalt wurden. Die Töne, meist tiefes Blau, Violett mit Grün, Orange und Rot, sind in zuckenden Pinselhieben voll mitreißender Vehemenz in- und übereinander gelegt. In tachistischer Spontaneität fegt der Farbentumult über die Leinwand: Himmel, Wolken und Wasser streben in elementarem Aufruhr nach Vereinigung. Sicher gilt für diese Arbeiten die folgende Tagebuchnotiz Noldes: „Je schneller ein Bild entstehen konnte, um so besser war es . . . Den Pinselstrich im Bild – die Handschrift – sah ich gern. Ganz nahe gesehen, wollte ich an Struktur und Reiz der Farbe gleiche sinnliche Freude erleben, wie in einiger Entfernung vom Bild."
Nolde war sein Leben lang fasziniert von dem Pathos spannungsvoller Ereignisse. (Schon seine frühen Versuche, die Personifikationen einiger Schweizer Berge, weisen in diese Richtung.) Es geht ihm dabei weniger um die formale Seite der Geschehnisse. Ihn interessieren vorwiegend die in der Bewegung sich äußernden Grundkräfte. Darum nannte Klee Nolde einen „Dämon der unteren Region". Überall drängt Ursprüngliches, chthonische Mächte aus der gestaltlosen Tiefe an die Oberfläche. „Wo aber das Elementare im Spiel ist, da hat auch die Farbe ihr natürliches Reich" (Hetzer, Tizian). So löst Nolde die Gestalten tanzender Kinder (1909, Kunsthalle Kiel) in lichtdurchwirkte Farbstrudel auf. Ein Jahr später konzipiert er die um das goldene Kalb tanzenden Juden (Stiftung Seebüll) als ekstatisch verzückte Wilde und spannt die Farbigkeit des Bildes zwischen komplementär sich steigerndes Blau und Orange. Entsprechend faßt er in „Kerzentänzerinnen" (1912, Stiftung Seebüll) den Tanz nicht als eurhythmische Gebärden, sondern als Entäußerung eines Urtriebs, der sich in schwarz akzentuierten, violett und rosafarbenen Schwüngen und Zuckungen in einem roten Raum entlädt.
Auf dem Polypthychon „Das Leben Christi" (1912, Stiftung Seebüll) kommt die Farbe in monumentaler Großflächigkeit zur Geltung. Ihr entspricht äußerste Einfachheit in der Charakteristik der Figuren. „Es zog mich", schreibt Nolde, „nicht mehr hin zu äußerem augenfälligen Reiz, einem schöngeistigen Spiel, sondern zu einer großflächigen, gebundenen Gestaltung". Eine Ausnahme bildet die nahezu impressionistisch gemalte Tafel der „Gefangennahme". Hier wollte Nolde „das flackernde Licht der Pechfackeln im Garten" wiedergeben. Nicht weniger expressiv, aber formal mehr durchgebildet als das große Altarwerk, ist die „Grablegung" von 1915 (Stiftung Seebüll). Die beiden großen Farbkomplexe von Blau und Ocker sind als geformte Massen komponiert und im Bildraum verstrebt. Dazwischen vermitteln Brauntöne, während Weiß und Schwarz eine Art Vorbereitung bilden für die wenigen Stellen feurigen Rots, die die Spannung von gründurchwirktem Blau und gelbem Ocker sowohl ausgleicht und intensiviert.
Bei dem Selbstbildnis von 1917 (Stiftung Seebüll, Aquarell und Deckfarben) verstärkt ein von rechts einfallendes Beleuchtungslicht die Gegensätze von beschatteter und belichteter Gesichtshälfte, von Blau und Gelb. Dieser Farbkontrast erfährt einen gewissen Ausgleich durch die weitgespannte Skala der das blaugelbe Zentrum umspielenden Rottöne und durch die Verklammerung der mehrfach übereinander gelegten und ineinander verwobenen drei Grundfarben. Diese sind bald fleckig, bald strichförmig aufgetragen. Zum Teil beschreiben sie Formen des Gesichts, zum Teil sind sie selbständig. Über gegenseitige Durchdringung und Steigerung entwickeln die Farben genügend Eigenlicht, um dem Beleuchtungslicht gerade die Wage halten zu können. Es entsteht eine zwielichtige Atmosphäre, die dem gequälten Ausdruck des Gesichts entspricht.
Im Gegensatz zu dem kleinteiligen und nebelhaften Farbraum dieses Selbstbildnisses bringt das später entstandene Aquarell einer jungen Frau (Stiftung Seebüll) größere und mehr zusammenhängende Farbmassen. Hier wird die Form fast ausschließlich aus der Farbe gebildet. Ihr Volumen entsteht durch Massierung bestimmter Farbtöne. Als Lichtträger fungiert ein goldenes Ocker, das türkisfarben schimmert, wo es über Blau aufgetragen ist. Nur wenige hellfarbige Stellen in der Gegend von Hals und Haar wirken als aufgesetzte Lichter. Die eigentliche Formung geschieht durch die Verteilung der komplementären Farbmassen und ihre besonderen Raumqualitäten, sowie durch ein nervöses Lineament, das durch die Trockenränder der sich überlappenden, wässrig aufgesetzten Farben entsteht. Auf diese Weise erhält das „Bildnis" keine feste Prägung, vielmehr läuft es Gefahr, sich aufzulösen. Gerade darin liegt der Reiz dieses nächtigen Gesichts, an dem die Farbmassen wie zerstörerische Mächte zu zehren scheinen.
Auf dem Aquarell „Menschenpaar" (Ende der zwanziger Jahre, Stiftung Seebüll) schließen sich die drei Grundfarben in satter Tönung und dichter Fügung zu einer fast lederartigen Oberflächenwirkung zusammen. Die Farbwolken konzentrieren sich in größeren Komplexen, die mit kräftigen schwarzen Linien zu zwei menschlichen Figuren zusammengerafft werden. Dieser Technik bedient sich Nolde nach 1925 häufig. Oft folgen die Linien dem Fluß der Farbmassen, gelegentlich, vor allem im Bereich des Gelb, bilden sie selbständige Formen. Aufs Naß der Farbmaterie gesetzt, tönen sie ihre Umgebung. Solche Stellen weicher Trübung korrespondieren mit den manchmal bis ins Schwarz führenden flockigen Verdunkelungen der Töne. Der Bildraum konstituiert sich aus dem Gewoge der Farben, die um ein gelbes Zentrum gruppiert sind. Einzelne Kontraste setzen kompositionelle Akzente, so das Rot der Münder im Zitronengelb der Gesichter, die blauen Flecken um das Orange der Haarmähne. Die antinaturalistische Sphäre des Farbraums bleibt gewahrt. Aus ihm tauchen die beiden Gestalten auf. Dabei sind die Farben, Ausdrucksträger menschlicher Affekte und Stimmungen, von solcher Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, daß die Formen von ihnen überschwemmt werden. Diese erfahren ebenso wenig eigentliche Gestaltung, wie das Wort bei der Entäußerung elementarer Gefühle. Der Kampf der Geschlechter, ein von Nolde häufig behandeltes Thema, ist hier zu einem gewissen Ausgleich gekommen: aus demselben Gelb schauen uns die beiden Gesichter entgegen.
Die Einheitlichkeit des Farbraums als idealer Gestaltungsbereich wird auf manchen Kompositionen Noldes, vor allem auf vielen seiner Ölgemälde, durchbrochen, indem ein äußeres Beleuchtungslicht die spezifischen Farblichter überstrahlt. Dadurch schiebt sich in den mehrdimensionalen Farbraum ein im Prinzip naturalistisch-perspektivisch erfaßter Raum ein. Eine derart zwiespaltige Raumkonzeption hat ihre Ursache in Noldes Bestreben nach Verbildlichung von Raum und Gegenstand überströmenden Uraffekten. Weil er glaubte, den Ansturm der gestaltlosen Mächte mit dem Gefühl allein meistern zu können, mangelt es seinen Arbeiten nicht selten an tektonischer Klarheit. Die mit Hilfe eines starken Beleuchtungslichtes erzielten Effekte reichen manchmal ins Plakative, wie beispielsweise in „Bruder und Schwester" (1918) und „Die Familie" (1931). Gelegentlich überträgt Nolde die Rolle des auffallenden Beleuchtungslichts auf einzelne Farben, deren Leuchtkraft er übermäßig steigert. So



Emil Nolde, Blumenstück, Aquarell



übertreffen Gelb und Orange auf dem Ölgemälde „Im Zitronengarten" (1933, Privatbesitz Ffm.) die übrigen Farben um ein Mehrfaches an Intensität. Grüne und violette Töne, geringere Massen von Braun, Rot, Schwarz und Weiß sind zwar dagegengestellt, doch wird das Gleichgewicht auf farbiger Ebene nicht erreicht. Man kann zu psychologischer Deutung Zuflucht nehmen und das auffallende Orange vom Haar des grüngesichtigen Mädchens als heftiges, gelbrotes Verlangen interpretieren.
Häufig fordert Nolde durch ein derartiges Hervorheben einzelner Farben den Betrachter „zum Weiterdichten" (Grohmann) auf. In einer Anzahl von Arbeiten des Spätwerks wird für das Problem der Farblichteffekte eine gewisse Lösung gefunden, indem die Farben durch Weißbeimischung zu einem einheitlichen, perlmuttartigen Schimmern zusammengeschlossen werden. Dieses umhüllt die Gestalten, so daß sie fast wattig und wie durch einen farbigen Schleier gesehen wirken. (Solcher Ölfarbentechnik entsprechen die „feuchtumflorten" Aquarellfarben (Gosebruch) der vierziger Jahre.) Außerdem verzichtet Nolde jetzt weitgehend auf die harte Sprache der Kontrastfarben, die Oberflächen sind geglättet, die Farbmaterie kommt weniger zur Geltung. Ein Beispiel dafür ist „Zwei kleine Freundinnen" (1945), wo ein gelbes Schimmern den Bildraum durchflutet.
Immer wieder drängt es jedoch Nolde, seine Menschen und Dinge in ein spezifisches Licht zu rücken. Auf dem Ölbild „In schweren Stunden" (1945) stehen die beiden Gestalten gleichsam im Widerschein eines Brandlichts. Den Kopf des Mannes streift überdies eine fahle Beleuchtung von links, während die Frau von einem roten Flackern getroffen wird: beide scheinen in die Feuerlohe des Kriegs zu blicken.
Ein eindrucksvolles Beispiel für Noldes Spätwerk ist „Zwei Menschen" (1945, Stiftung Seebüll). In geduckter Haltung schaut ein Knabe mißtrauisch aus dem Schatten. Das offene Gesicht des Mädchens hinter ihm wird zur Hälfte von einem kräftigen, gelben Licht gestreift. Die roten und gelben Farbmassen sind weich und flüssig modelliert, mit Weiß durchsetzt und von farbigen Linien formal gefestigt und gegen den rosa-violetten Hintergrund abgegrenzt. An vielen Stellen des Bildes begegnet man einzelnen kostbaren Farbzusammenstellungen, so rechts oben, wo Karminrot, weißliches Rosa, Gelb und Schwarz sich treffen. Neben dem genannten Lichteinfall rechts oben findet sich eine Fülle von kleinen Lichtreflexen. Durch sie lebt das Bild. (Vor allem die obere Hälfte; die untere wirkt fast flau, woran auch die verschiedenfarbigen Buchstaben der Signatur nichts ändern). Sie bringen Bewegung in die Farbkomplexe, die ohne sie fast nur wie bereites Material wirken würden. Die Spannung von Farblicht und Beleuchtungslicht ist hier zugunsten von diesem entschieden. Die abbildhaft erfaßten Gestalten werden durch antinaturalistische Farbgebung nach ihrer expressiven Seite hin zwar unterstrichen, aber der Raum, in dem sie dargestellt sind, ist trotz aller Erfülltheit mit Farbatmosphäre kein abstrakter, sondern ein unbestimmt charakterisierter, naturalistischer Tiefenraum, so wie das Licht, in dem die beiden stehen, kein magisches ist, sondern ein reales, etwa ein Scheinwerferlicht.
Landschaftsdarstellungen nehmen in Noldes Werk einen großen Raum ein. Sie verbildlichen, vor allem auf den Aquarellen, meist elementare Naturvorgänge. Sturm und Gewitter fegen Wolken durch den hohen Himmel des flachen Landes, oder sie peitschen die Wogen des Meers. Sonnenuntergänge überströmen Himmel und Erde mit ihrem farbigen Abglanz. Naß in Naß gesetzt, fließen die Aquarellfarben ineinander. Schwingende dunkle Linien begleiten häufig ihre Bewegungen und umreißen einzelne Bildobjekte. Auch hier geht es Nolde in erster Linie um Lichtereignisse. Die Farben charakterisieren das Naturlicht und halten seinen Widerschein als Oberflächenfarben fest. Der Schwebezustand zwischen Beleuchtungslicht und Farblicht — von Schöne für die Malerei des 20. Jahrhunderts postuliert — ist völlig erreicht. Beide durchdringen sich auf den Aquarellen zu Kompositionen aus Schwingungen von Farbe und Form.
Auf dem Blatt „Im Gotteskoog" (Stiftung Seebüll) steigen gelb und violett gefärbte, große Wolkenzüge diagonal auf. Teilweise verschwimmen sie im Blau des Himmels oder sickern wässrig ineinander. Gelegentlich werden sie durch schwarze Linien getrennt. Mit dem samtgrünen Flachland, das sich nach hinten blaurot verdunkelt, korrespondieren grünliche Fetzchen im Gelb der Wolken. Durch den Mittelgrund ziehen feuerrote und orangefarbene Schwaden. Winzige karminrote Häuser betonen schwach die Horizontlinie. Die Wirkungen des Lichts sind völlig in Farbe übersetzt. Das Gleiche gilt für „Innsbruck" (Stiftung Seebüll), auf dem Violett, Rot, Orange und dunkle Ockertöne randlos ineinander sickern und sich zu einem homogenen, lichtdurchströmten Farbraum vereinigen. Schwarze Zeichnung, in die nasse Farbe gesetzt, deutet Häuser, Kirche und Straße an. Doch führt das Farbgewoge ein selbständiges Dasein. Violett ist nicht nur auf den Himmel beschränkt, noch findet sich Rot ausschließlich im Bereich der Dächer.
Auf „Küstenlandschaft" (Stiftung Seebüll) werden kräftige komplementäre Farbgegensätze durch viele Zwischenstufen einander angenähert, ohne den Grundkontrast zu schwächen. Das feurige Orangerot der Gewitterwolken kehrt in gleicher Stärke auf ihrem Spiegelbild im See wieder. Violett überhaucht liegt das Land dazwischen. Mit Gelb und Rosa durchwobenes Graublau, das gelegentlich Grün schimmert, umrahmt die alles Gegenständliche überflutenden Lichtereignisse als See und Himmel.
Die grünen, blauen und gelben Farbmassen von „Polderlandschaft" (Stiftung Seebüll) werden durch eine nahezu rechteckige Feldereinteilung mit dunklen Linien in festem Griff gehalten. Das Schwarz dämpft die Leuchtkraft der Farben, verstärkt aber gleichzeitig ihren verhaltenen Glanz an den wenigen Stellen einfachen Farbauftrags.
Dieselbe Einheit von Farbe, Form und Bildinhalt zeigen neben vielen Blumenbildern, auf denen das Blühen gleichsam farbige Gestalt annimmt, eine Anzahl von Aquarellen mit figürlichen Sujets. Für diese Art dramatischer Seelenlandschaften ist „Begegnung" (Stiftung Seebüll) ein bezeichnendes Beispiel. Ein goldgelb gefleckter Bildgrund wird von lichtem Meergrün überhaucht. Dazwischen verdichtet sich violett getöntes Weinrot zu zwei Komplexen, die mit schwarzen Linien als männliche Gestalten charakterisiert werden. Das obere Antlitz eines Alten sammelt Blautöne seiner Umgebung in einem ultramarinfarbenen, stechenden Auge. Vor diesem kalten, unerbittlich fragenden Blick verharrt das Gesicht des jüngeren Mannes links unten in bösartigem Schweigen. Feine orangefarbene Spritzer zittern zornig über dunklem Rot. Das Geschehen spielt sich in einer durchsichtigen, aber düsteren Atmosphäre von lichtem Grün und dumpfem Rot ab: ein Moment aus einem Gespräch zwischen zwei Todfeinden.
Noldes künstlerische Phantasie gründet in der Sphäre des Zwielichtigen, und zwar nicht in den Momenten friedlichen Ausgleichs, sondern in der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Licht und Finsternis. Während Raum und Gegenstände weitgehend ungestaltet bleiben, ist die Farbe — Goethe nennt sie „Urchamäleon" — hier in ihrem Element. Aus der Farbe lebt Noldes Kunst. Selbst in seiner Graphik tritt das Lineare vor den Tonwerten von Hell und Dunkel zurück; die Lithographien sind „ein einziger Weg zur Farbe" (Haftmann), wobei mit verschieden eingefärbten Steinen immer neue Wirkungen erzielt und die spezifische Ausdruckskraft der jeweiligen Farbe erprobt wird.

Wo Nolde sich im Wesentlichen an das optische Vorbild der Gegenstände hält, und diese in dem ihnen entsprechenden Raum erfaßt, stellen die Farben Lichteffekte dar und bleiben trotz aller Expressivität und Dominanz den Gegenständen zugeordnet. Wird jedoch der Bildraum aus frei sich bewegenden Farben entwickelt, so entfalten diese ihre autonomen und spatialen Eigenschaften und gewinnen über ihre sinnliche Wirkung hinaus eine psychologische Bedeutung. Meist sind Kontrastfarben die Grundlage des Bildaufbaues, werden aber nur locker komponiert: aus mehr oder weniger amorphen Farbmassen entsteht eine bewegte Farbatmosphäre, die ebenso als Material und Lebensraum der Figuren, wie als Stimmungsfolie aufzufassen ist. Noldes Kolorit resultiert aus Kontraposition und Durchdringung der Farben; mit ihnen symbolisiert er Spannung und Kampf von Grundkräften des Lebens: der Aspekt, unter dem er Mensch und Natur gesehen und gedeutet hat.

Leopold Zahn

Adolf Loos

1898 war in Wien ein junger Mann eingetroffen, der die Tollkühnheit besaß, einen Zweifrontenkrieg zu eröffnen: er kämpfte sowohl gegen den Historismus der Ringstraßen-Architektur als auch gegen die Ornamentsüchtigkeit der Sezession. Dieser Mann war Adolf Loos, geboren 1870 in Brünn als Sohn eines Steinmetzen. Schon als Junge wurde er mit dem Geist des Handwerks vertraut. Nach Architekturstudien an der Technischen Hochschule in Dresden ging er in die Vereinigten Staaten und schlug sich dort als Maurer, Zeichner, Parkettleger und Säger durch. In Chikago sah er die Weltausstellung (1893) und die ersten Wolkenkratzer. Mit dem „Home-Insurance-Gebäude" hatte William Le Baron Jenney 1885 das erste Hochhaus vollendet, „welches als Grundprinzip seiner Formgebung die als Skelettbau bekannte Methode benutzte": Eisensäulen waren hier mit horizontalen Eisenbalken zu einem Skelettrahmen verbunden. Vier Jahre später schuf Jenney das achtgeschossige Geschäftshaus „Leiter-Gebäude" als reinen Stahlskelettbau. Jenney war ursprünglich Ingenieur gewesen und hatte in Paris, wo Hector Horeau und Henri Labrouste als Pioniere der Eisenkonstruktion gewirkt hatten, an der Ecole Polytechnique studiert. Er darf als Begründer der Schule von Chikago gelten, deren bedeutendster Vertreter Louis Sullivan wurde. Mit seinem „Guaranty-Trust-Gebäude" in Buffalo (1895) und seinem „Warenhaus Carson Pirie Scott & Co." in Chikago (1899) brachte Sullivan „die Kraft und Gewalt der Höhe" als Hauptmerkmal des Wolkenkratzers zur Geltung. Er stellte bereits 1892 fest, daß „Ausschmükkung, geistig gesehen, Luxus, nicht Notwendigkeit ist" und daß „es unserem Schönheitssinn sehr gut täte, wenn wir uns für eine Reihe von Jahren völlig der Anwendung von Ornamentik enthielten, damit unser Denken sich von heute auf morgen auf die Herstellung gut geformter und in ihrer Nacktheit schöner Gebäude konzentrieren könnte".

Als Adolf Loos seinen Kampf in Wien eröffnete, ging es ihm nicht nur um Architektur, sondern um die Lebensweise überhaupt. „Wir gehen einer neuen großen Zeit entgegen. Nicht nur die durch den Appell an die Sinnlichkeit, sondern die durch Arbeit erworbene wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frau wird eine Gleichstellung mit dem Mann hervorrufen. Wert und Unwert der Frau wird nicht durch den Wechsel der Sinnlichkeit fallen oder steigen. Dann werden Samt und Seide, Blumen und Bänder, Federn und Farben ihre Wirkung versagen. Sie werden verschwinden." Und anderswo: „Die Schaugerichte vergangener Jahrhunderte, die alle Ornamente aufweisen, um die Pfauen, Fasane und Hummern schmackhafter erscheinen zu lassen, erzeugen bei mir den gegenteiligen Effekt. Mit Grauen gehe ich durch eine Kochkunstausstellung, wenn ich daran denke, ich sollte diese ausgestopften Tierleichen essen... Der Mann des zwanzigsten Jahrhunderts kann seine Bedürfnisse mit einem viel geringeren Kapital decken... Das Gemüse, das ihm mundet, ist einfach in Wasser gekocht und mit etwas Butter übergossen." Das Ornament war für Loos etwas zu Überwindendes. „Der Papua und der Verbrecher ornamentieren ihre Haut. Der Indianer bedeckt sein Ruder und sein Boot über und über mit Ornamenten. Aber das Bicycle und die Dampfmaschine sind ornamentfrei. Die fortschreitende Kultur scheidet Objekt für Objekt vom Ornamentiertwerden aus... Das Ornament hat keinen Zusammenhang mehr mit der Zeit." Und: „Die Schönheit nur in der Form zu finden und nicht vom Ornament abhängig zu machen, ist das Ziel, dem die ganze Menschheit zustrebt." Auf dem Prinzip der Ornamentlosigkeit beruhten seine Möbel aus dem Jahre 1898 und sein „Haus am Genfer See" (1904), wo die praktische Aufgabe, die Qualität des Materials und die Proportionen die formale Schönheit bedingten. 1910 errichtete Loos das „augenbrauenlose" Haus am Michaeler Platz, gegenüber der Hofburg, das den Wienern Entrüstungsschreie entlockte, weil es in seiner Schmucklosigkeit „dem Kaiser in der Hofburg die Aussicht verschandle". Im „Haus Steiner" in Wien, gleichfalls 1910 erbaut, erreichte Loos ein Maximum an sachlicher Vereinfachung. Es bildet einen Markstein in der Entwicklung der neuen Architektur, deren Weg in die Zukunft vor allem einige industrielle Zweckbauten vorzeichneten.

(Entnommen dem Buch von Leopold Zahn „Eine Geschichte der modernen Kunst", erschienen im Verlag Ullstein, Berlin.)

Aus Briefen von Adolf Loos an Lina Loos



Oskar Kokoschka
Adolf Loos, 1916

Aus einem Brief nach Franzensbad

August 1904

... Karl Kraus meinte, daß jedermann am besten tut, wenn er seine Eifersucht P. A. in Commission gibt. P. A. besorgt dann alles. (P. A. ist der Dichter Peter Altenberg.) Er übernimmt alle Qualen der Eifersucht, sucht alle Verehrer abzuhalten, schreibt hin, schreibt her, tobt und brüllt. Nur Duellforderungen übernimmt er nicht.

Aus einem Brief nach Franzensbad

August 1904

... ich muß nur ein bissel mehr Geld verdienen, damit ich keine Schulden mehr habe und du mußt deine Gesundheit stärken. Mir sind meine Schulden egal und dir ist dein Gesundheitszustand egal. Aber einander zuliebe müssen wir anders denken.
... Du bist auf dein Alter riesig gewachsen — aber deine Selbsterkenntnis konnte eben nicht gleichen Schritt halten — du weißt noch nicht — wer du bist. Weißt du das einmal, dann brauchst du nicht die Krücken für dein Selbstbewußtsein die H.'s und L.'s —

Adolf Loos schreibt an Lina nach Vevey

6. Okt. 1904

Liebe Lina!
Zu deinem Geburtstag wünsche ich dir soviel Gutes, als es ein Mensch nur wünschen kann.
Möchte dir heute recht viel Gutes sagen und Gott sei Dank, ich kann es auch leichten Herzens, weil es die Wahrheit ist, was ich dir schreibe.
Obwohl ich deine Liebe schon lange verloren habe, hast du dich doch bemüht, mir es nicht zu zeigen. Darunter wirst du wohl am meisten gelitten haben — wieviel habe ich dir zu verdanken! Durch dich habe ich jetzt eine eigene Wohnung — ein ewiger Traum meines Lebens — der wohl durch meine moralische Schwäche in Geldsachen nie in Erfüllung gegangen wäre.
Durch dich stehe ich jetzt in finanzieller Beziehung ganz anders da, als vor zwei Jahren — vieles wurde durch deine Kraft, die mir half, gut.
Aber ich habe dir auch so vieles in meinen Anschauungen zu verdanken. Was an mir in bezug auf mein Fach Halbes war, hast du gefestigt, oder zu einem Ganzen gemacht. Erst durch dich habe ich jene Festigkeit in mein System von Stil und Leben hereinbekommen, die notwendig ist, um als Sieger aus diesem Kampfe hervorgehen zu können.
Dein unfehlbarer Geschmack, deine visionäre Sicherheit in der Beurteilung, haben mich von vielen Zweifeln erlöst und mich und mein Werk erst lebensfähig gemacht...

Loos

Aus einem Brief Adolf Loos' an Lina während ihrer Überfahrt nach New York

Jänner 1905

... sei guten Mutes meine liebe Frau! Der Mensch kommt am weitesten, der nicht weiß, wohin er geht.

Glückliche Überfahrt
Dein Mann

Liebe Lina!
Danke dir für deinen Brief. Bin soeben aus Italien gekommen und muß übermorgen in die Schweiz.
Ich habe dir nicht geschrieben, weil ich in einer sehr glücklichen und sehr unglücklichen Verfassung bin.
Du weißt doch: die ersten Monate unserer Bekanntschaft hätte ich auch keine Briefe beantworten können. Natürlich erschien P. A. sofort auf dem Plan und brüllte, ich hätte sie ihm weggenommen. (Betr.: Zweite Frau v. Adolf Loos)
Aber diesmal ist es arg. Wir verkehren schon monatelang nicht miteinander. Er ist vollständig wahnsinnig geworden, weint unaufhörlich und schiebt, da sie doch begreiflicherweise nichts von ihm wissen will, alle Schuld auf Verleumdungen, die ich begangen haben soll.
Ich sende dir ein Dokument mit, das gestern alle Freunde am Tisch erhalten haben. Ich sende es, weil du aus dem P. A.-Geschwefel doch kein Bild von der Person und der Situation machen kannst.
Sende mir das Dokument sofort nach).*
Er will mich erschießen und rennt mit dem Revolver rum. Ich habe ihn nicht gesehen, aber die Leute haben doch alle Angst.
Er soll complett wahnsinnig sein.
Solltest du Witwe werden, verkaufe alles und zahle meine Schulden. Du bist ja meine Erbin. Viele Grüße Loos
Eines was dich freuen wird: schön ist sie nicht. Alter 20 Jahre!

**) Zu P. A.'s Dokument: sie ist heute noch vollständig unberührt!*

Anekdote von Loos

„Ich begreife nicht" sagt Adolf Loos zu Arnold Schönberg „wie Sie modern komponieren können, wenn Sie so unmoderne Kragen tragen!"

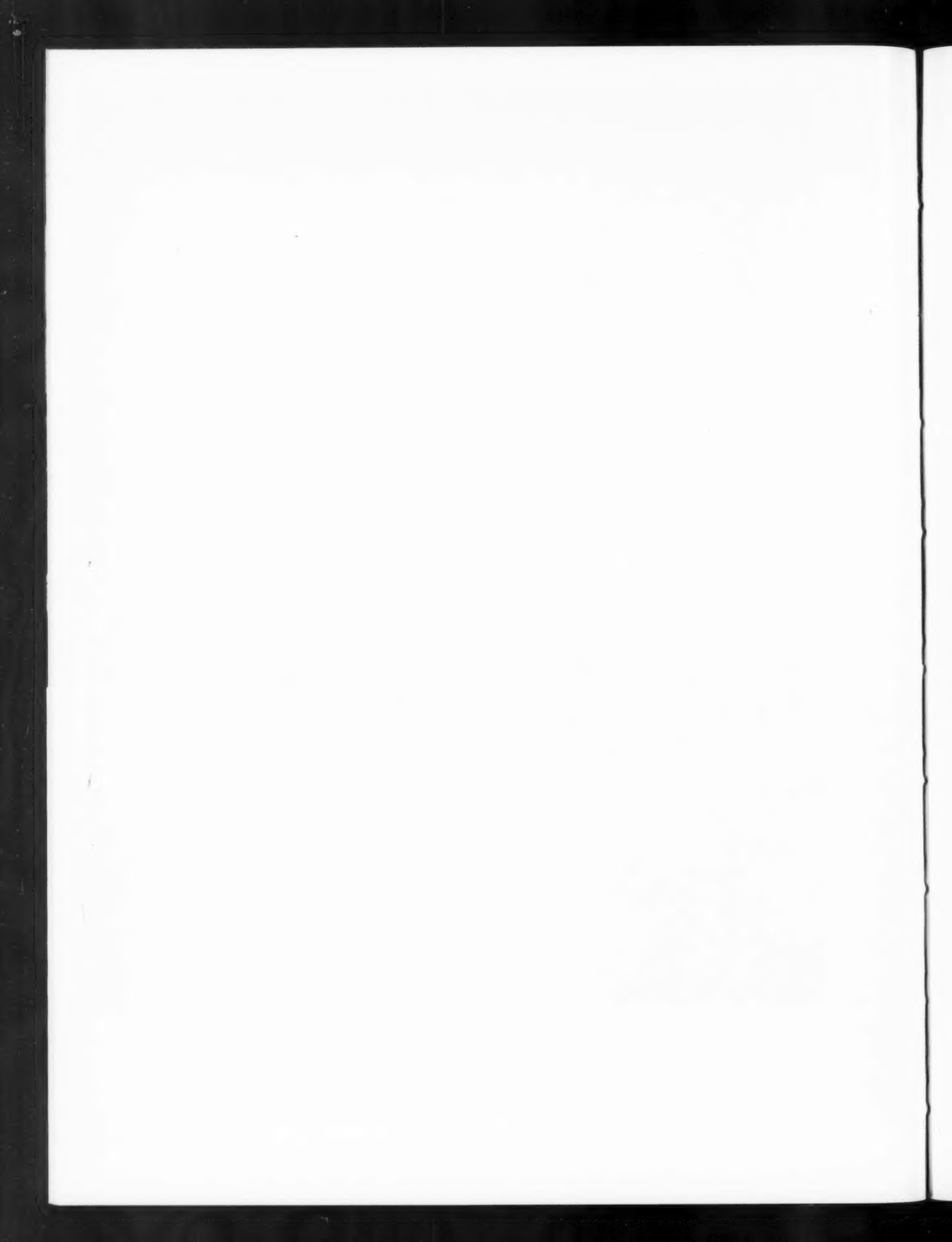
Franz Theodor Czokor

Lina Loos

Ein glitzernder Kreis von Schriftstellern, Gelehrten, Künstlern und Kritikern umringte einst Lina Loos, die in ihrer Jugend als Wiens schönste Frau galt.
Sie war die erste Gattin von Adolf Loos, des damals wild umstrittenen Erbauers des Michaeler-Hauses gegenüber der Hofburg; der Wien vom barocken Ornament erlösen wollte und die Reinheit des Materials an seine Stelle forderte.
Den Abglanz seiner Wünsche fand er in seiner Frau, die durch ihr ganzes, oft schweres Leben ein reiner Mensch geblieben war, ohne Schnörkel und aus edelstem Material. An sich hatte sie mehrfach Glanz und Elend erfahren, schon in der Kindheit, wo ihre Eltern nach schwerer Arbeit zu Vermögen gelangten, um dann wieder alles zu verlieren. Ihr Bruder Carl Forest gehörte der Bühne Otto Brahms an, die Gerhard Hauptmann entdeckte. Sie selbst errang in dem sonst so unbarmherzigen Berlin jener Zeit als Diseuse den Ruf einer neuen Yvette Guilbert.
Nach der Trennung von Loos geht sie über das große Wasser, wo sie Conried, der auch Mahler verpflichtete, vom Nähtisch weg für seine Bühne engagierte. Dieser größte Manager jener Epoche setzte in ihr schauspielerisches Können die größten Hoffnungen, die auch ihr Anfangserfolg in New York voll rechtfertigte.
Heimweh trieb sie zurück, und sie trat nach dem Ende der Monarchie in das Ensemble des avantgardistischen Raimundtheaters Dr. Rudolf Beers ein, mit dem sie auch in das Volkstheater übersiedelte, auch Margarete Köppke, die geniale, so tragisch aus dem Leben geschiedene junge Schauspielerin wirkte an dieser Bühne und war ihr in enger Freundschaft zugetan.
Der Kreis um Lina Loos hatte sich in der ersten Republik Österreichs verändert, ohne sich zu verkleinern; nun war Werfel dazugekommen, und seine Gattin Alma Mahler-Werfel, Georg Kaiser, Bertha Zuckerkandl (George Clemenceaus Schwägerin), Karl Kraus, und aus der früheren Zeit leistete ihr der Kulturhistoriker Egon Friedell am längsten Gefolgschaft, bis zu seinem Tod, den er nach Hitlers Einmarsch 1938 freiwillig suchte.
Sie selbst überdauerte jene dunkle Zeit, der auch ihr Bruder Carl Forest zum Opfer fiel, hilfreich und tapfer unter Einsatz ihres eigenen Lebens für jeden Verfolgten tätig. Fünf Jahre blieben ihr nach Kriegsende noch vergönnt, doch schon beschattet von einer Krankheit, der sie 1950 unter bittersten Schmerzen erlag.
Ihr „Buch ohne Titel", wie sie es bescheiden taufte, sah sie noch erscheinen. Durch dieses Buch lebt Lina Loos noch jetzt allen denen, die das alte Österreich und seine manchmal seltsam krausen Menschen kennen und lieben.
Sie hatte dieses von sauberstem menschlichen Humor erfüllte Volksbuch, zu dem es heute schon wurde (neuerlich bei der Büchergilde Gutenberg aufgelegt) eigentlich vor anderen Problemen, die sie innerlich beschäftigten, zurückgestellt.
Es bewegte sie etwas ihr weit dringlicher Erscheinendes als dieses äußere Leben um sie und seine Geschehnisse, so warmherzig sie diese auch zu schildern vermochte.
Sie stellte sich die Frage nach der Bedeutung des Daseins — die sie in der Möglichkeit einer Vereinigung mit dem Göttlichen sah —, freilich nicht in der Form kirchlicher Dogmen.
Als Kind antwortete sie auf die Frage in der Schule, was sie am liebsten werden wolle: „Märtyrerin"!
Ihr einzigartiges Wesen ist durch diese kindliche Antwort vielleicht am vollkommensten erklärt, das nicht allein seinem Leben, sondern vor allem seinem Tod einen Sinn zu geben wünschte.
Unter den Qualen einer sie langsam aufzehrenden Krankheit bestimmte sie ihren Körper zur Obduktion. Die Feststellung ihres Leidens würde vielleicht der Wissenschaft einen Weg zur Heilung an anderen weisen.
Solche tiefe Sittlichkeit, die über sich hinaus dachte und wirkte, drückte sich ebenso in ihrer Haltung zu ihrer Zeit aus. Der Menschheit den Frieden nach dem Grauen zweier Weltkriege beschieden zu sehen, betrachtete sie als ein Anliegen, das jedermann betraf und ein solches Trachten verband sich mit ihrem fanatischen Gerechtigkeitsgefühl, um dessentwillen sie Egon Friedell scherzend als „Kolhäsin" bezeichnete. Kleists „Michael Kolhaas" war eins ihrer Lieblingsbücher, neben Shaw, Dickens, Stifter und Strindberg.
Eine Natur wie die ihre übte eben darum auf alle, die ihren Weg kreuzten, den heftigsten Zauber aus, der über den einer sinnlich noch so berückenden Frau weit hinausreichte. Er zwang jenen, die ihm erlagen, stets das beste ab, das sie zu leisten vermochten. Ihr flammendster Troubadour, der Dichter Peter Altenberg, in dessen Werk sie immer wieder als das Mädchen mit den hechtgrauen Augen und als Ljuba aufschimmert, prägte auf sie das Wort: „Heldenreizerin".
Heute, da Jahre seit ihrem Tod verrannen, geht Freundschaft daran, ihren Nachlaß zu sammeln. Aufzeichnungen, Meditationen, Aphorismen, Gedichte, Briefe, die sie tauschte — und die sie uns aus dem Blut und dem Geist ihr Nahgestandener anleuchten.



Hans Purrmann
Blick auf den Luganer See





Hans Purrmann
Selbstbildnis, Öl



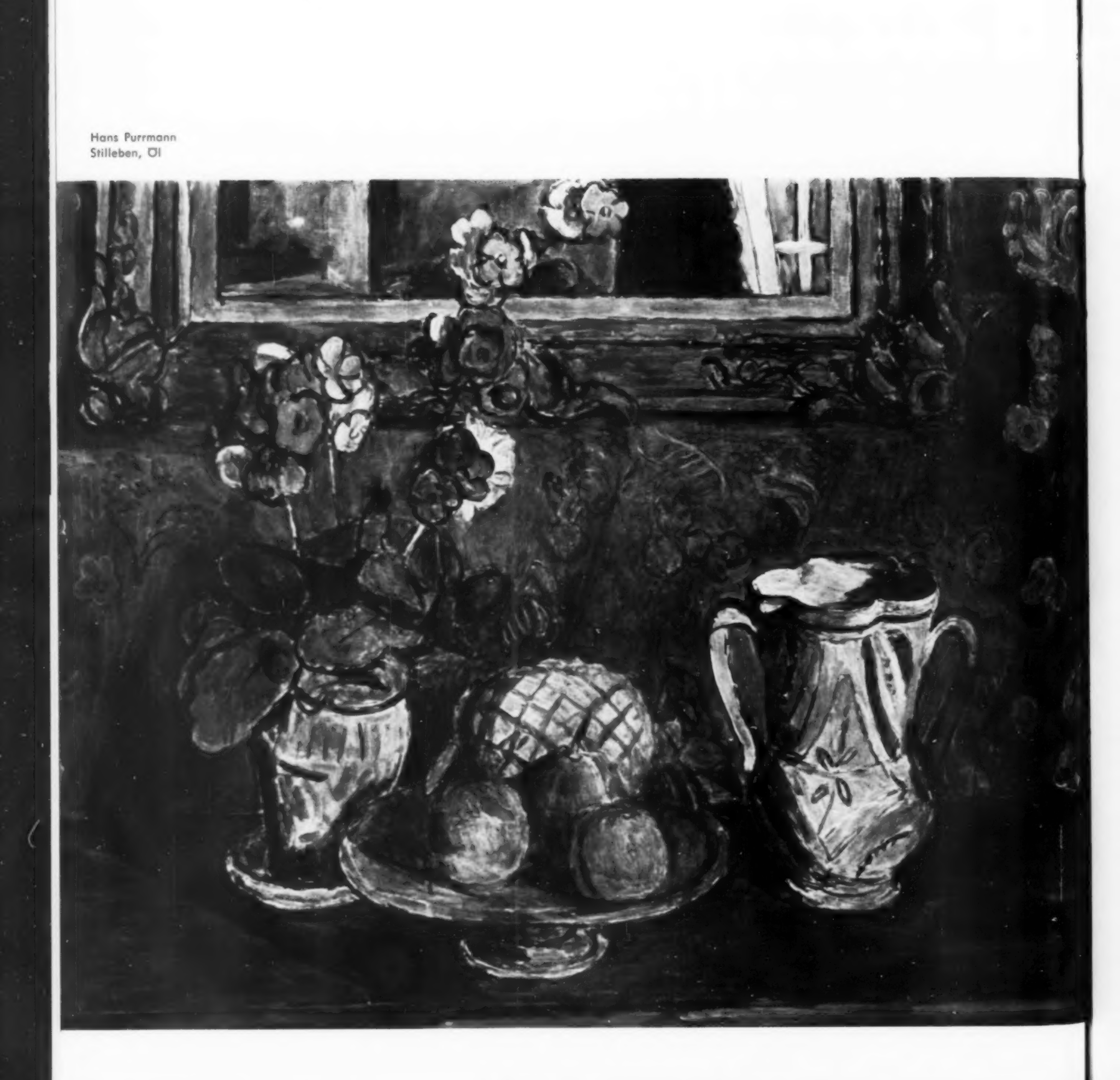
Hans Purrmann
Damenbildnis, Öl



Hans Purrmann
Herrenbildnis, Öl

Hans Purrmann
Damenbildnis, Öl

Hans Purrmann
Stilleben, Öl



Hans Purrmann
Blumenstilleben, Öl



Hans Purrmann
Blick auf den See, Öl





Hans Purrmann
Landschaft, Öl

Purrmann (links), Weisgerber und Matisse in München, 1909

K. F. Ertel

Hans Purrmann

Einflüsse im Oeuvre Hans Purrmanns deuten im wesentlichen auf Cézanne, Renoir und Matisse; durch letzteren erfolgte der Durchbruch zur eigenen Form. Ja, Purrmann wird zum Vermittler der Matisse'schen Lehre von der „gesetzmäßigen Ordnung einer farbigen Sensation", die ihn befähigte, fern von expressionistischen Tendenzen eine Mittlerstellung einzunehmen. In beispielloser Weise steigerte er die Bildmittel des Impressionismus. Wenn man von den Impressionisten zu Purrmann kommt, ist es so, als ob das Impressive sich kristallisierte. Mithin gehört Purrmann zu den Künstlern, welche die Farbe in ihrer Ganzheit retteten, nachdem sie sich unter dem Einfluß der Lichtmalerei aufzulösen drohte. Das Licht scheint nicht mehr auf Purrmanns Tafeln, obwohl es als Helligkeit existent bleibt, wobei Volumina in die „Farbmodulationen" der Cézanne'schen Optik übersetzt werden. Freilich, dem abstrakt-dekorativen Spiel von Matisse blieb Purrmann, der immer den Kontakt mit der Natur suchte, zeitlebens fern. Trotzdem kommt auch Purrmann von Anbeginn seines Schaffens zu einer großen Bildfestigkeit. Seine Gestaltungsmittel, nachdem Valeur und Handschrift ausgeschieden waren, sind im höchsten Grade einfach: Farbe als Fläche und Linie als farbige Kontur. Diese unverschleierte, flächenumgrenzende, nicht nur gegenstandsumgrenzende Kontur bereichert das Malerische, darüber hinaus hilft sie das tektonische Bildgerüst miterzeugen. Und da, wo der diskursiv-streichelnde Pinselstrich, die impressionistische Abbreviatur noch nachwirkt, sind die Farbflecken so ineinander verkeilt, daß sie ein graphisches Ornament ergeben. Sein Strich ist unvergleichlich sicher und präzis. Mit dem Begriffe der Stilisierung wird man ihm nicht gerecht. Purrmann entwickelt die Bildidee vom Hintergrund her auf den Beschauer zu. Was Raum ist, drängt nach vorn, nicht nach rückwärts. Dem Maler gelingt auch selbst in verwickelten Raumdarstellungen — man spürt geradezu, wie ihn sein künstlerischer Intellekt ständig in der Kontrolle hält — bei voller Wahrung und dem Wechsel der Flächencharakterisierungen, eine einzigartige Verwebung von Bildebene und Bildraum. Und alle seine Werke – ob es sich nun um Landschaftsvariationen, bei denen man über dem Konzert der Farben das Topographische vergißt, oder um Innenräume, deren Ausstattung man zurechtrücken kann, oder ob es sich um seine in die gewünschte Farbigkeit gekleideten Odalisken handelt – sind eigentlich Stilleben. Bei seinen letzten Landschaften hat man sogar „das Gefühl, als bringe Purrmann hier das Formerlebnis seiner eigenen Generation mit dem Farberlebnis einer jüngeren Generation in Einklang" (Doris Schmidt). Immer aber abstrahiert der Künstler die Vielfalt der Kunstformen ausschließlich aus dem Reichtum der Naturformen, welche sich im Bilde, das bei ihm nur den Erfordernissen des Künstlerischen gehorcht, zur Synthese des Kunstwerks zusammenschließen. Sogar in seinen Bildnissen geht es Purrmann um die „Sprachform des Bildnerischen". Die Akzente, die überall den Grad zeichnerischer Formkraft aufweisen, sprechen laut und sitzen energisch. In der Gleichung „Bild" und „Porträt" bleibt kein Rest, und Purrmanns indirekte Methode, das menschliche Wesen sichtbar zu machen, wird faszinierend greifbar. Der farbige, wohltemperierte Klang, die wache Ratio, die kompositorische Logik sind Purrmann heute noch eigen. Er ist ein kluger, später und sehr bewußter Erbe großer Traditionen.

Hans Marsilius Purrmann, am 10. April 1880 in Speyer am Rhein zur Welt gekommen, teilt seinen Geburtsort mit Anselm Feuerbach, dem Deutsch-Römer des vorigen Jahrhunderts, dem ebenso wie Purrmann der Süden zum künstlerischen Schicksal wurde. Zunächst geht der junge Purrmann aber bei seinem Vater als Dekorationsmaler in die Lehre. Von 1897 bis 1898 finden wir ihn an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, und von 1900 bis 1905 besucht er in den Wintermonaten die Münchner Akademie, wo er zunächst in der Zeichenklasse bei Hackl arbeitet, anschließend jedoch zu Stuck überwechselt. Hier sind Klee, Kandinsky, Weisgerber und Haller seine Mitschüler. In München bewundert er Slevogt, und über diese Bewunderung kommt er zum Impressionismus und mit 25 Jahren in die Berliner Sezession. 1906 geht er nach Paris. Einige Freunde, wie Weisgerber und Levy, waren ihm schon vorausgeeilt. Levy „entdeckt" am Boulevard Montparnasse das Café du Dôme, wo sich der Freundeskreis – ihm gehören noch Moll, Pascin, Lehmbruck, Uhde und ein junger Literat namens Theodor Heuss an – zu leidenschaftlichen Debatten trifft. 1907 lernt Purrmann bei Leo Stein Matisse kennen. Aus diesem Umgang mit dem zehn Jahre älteren französischen Meister entsteht 1909 in einem Raum des ehemaligen Klosters Sacré-Coeur am Boulevard des Invalides die Matisse-Schule, der Purrmann als „Massier" vorsteht. Nach 1914 lebt und arbeitet er wieder zwei Dezennien in Deutschland, im württembergischen Beilstein, in Berlin und in Langenargen am Bodensee, unterbrochen durch zahlreiche Reisen in den Süden. 1935 siedelt er nach Florenz über, als Leiter der Villa Romana. Seit Ende des zweiten Weltkrieges wohnt Purrmann nun oberhalb des Luganosees in der Casa Camuci, einem palastartigen Haus des Dorfes Montagnola, in das sich auch Hermann Hesse zurückgezogen hat.

Serpan



Udo Kultermann

Das Denkmal in unserer Zeit

„Monumente bilden Marksteine, in denen die Menschen Symbole schufen für ihre Ideale, ihre Ziele und ihre Handlungen. Sie sind dazu bestimmt, die Epoche zu überdauern, in der sie entstanden und stellen ein Vermächtnis an die zukünftigen Generationen dar. Sie formen ein Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft." Diese Sätze entstammen einem 1943 in New York verfaßten Manifest, das die Unterschriften von J. S. Sert, Fernand Léger und Siegfried Giedion trägt. In neun Punkten über „Monumentalität — ein menschliches Bedürfnis" wird die Bedeutung der architektonischen und plastischen Monumente unserer Zeit untersucht. Zu Punkt zwei dieses Manifestes heißt es: „Monumente sind Ausdruck der höchsten kulturellen Bedürfnisse des Menschen. Monumente haben das ewige Verlangen des Volkes zu befriedigen, seine kollektive Kraft in Symbole umzusetzen. Wahrhaft lebendige Monumente sind jene, die dieser kollektiven Kraft Ausdruck verleihen."

Diese wenigen Sätze umreißen im wesentlichen die Bedeutung des Denkmals in unserer Zeit. Es leuchtet ein, daß die kollektive Kraft eines Volkes heute nicht mehr im Bilde eines Einzelnen Ausdruck gewinnen kann. Die Zeit der Reiterstandbilder und Grabmonumente ist vorbei. Nur noch der Gegenwart gewaltsam zuwiderlebende Diktatoren klammern sich an die Verewigung ihres ins Kolossalische gesteigerten, kleinbürgerlichen Persönlichkeitsbewußtseins. Trotz ihrer Pseudomonumentalität eignet solchen Standbildern doch ein Zug echter denkmalhafter Gestaltung. Sie stehen für den Dargestellten und fallen bei politischen Umstürzen mit ihm oder an seiner Stelle. Selbst aus diesem negativen Blickwinkel wird deutlich, welches Maß an magischer Realität ein Denkmal hat und in welch hohem Grade es kollektive Gefühle anspricht.

Der Einzelne ist aus dem Bereich der Kunst als Darstellungsobjekt eliminiert. Was in der Denkmalsplastik thematisch vom Individuum ausgeht, ist daher von vornherein zum Scheitern verurteilt. Noch fragwürdiger sind die an bestimmte, seit dem Barock bevorzugte Allegorien (die Wahrheit, die Freiheit usw.) gebundenen Darstellungen, deren diffuse Inhalte in keinem Bezug zur gesellschaftlichen Realität der Gegenwart stehen.
In der Vergangenheit wurden Denkmäler fast ausschließlich fürstlichen Machthabern und Feldherren, selten Künstlern oder Wissenschaftlern errichtet. Im Sinne der Gesellschaftsordnung repräsentierte der Mächtige die Bestrebungen der Allgemeinheit. Schon das 19. Jahrhundert brachte einen entscheidenden Wandel. Die sich im Denkmal ausprägende Grundhaltung der Zeit wird mehr und mehr durch die Allgemeinheit vertreten. In der unmittelbaren Gegenwart tritt eine moralische Kategorie hinzu. Es wird dem Künstler eine Entscheidung im Sinne konkreter politischer Gegebenheiten abverlangt.
Der Bildhauer hat heute nicht mehr die Aufgabe, Ereignisse oder Personen überhöhend zu verherrlichen, sondern in erster Linie das Bestreben, die herrschenden Einzelnen wie die Allgemeinheit zu mahnen. Das Denkmal unserer Zeit ist daher in erster Linie Mahnmal und geformt von den Lebensvorstellungen der Allgemeinheit. Es versteht sich von selbst, daß die hier gemeinten Mahnmale nichts mit jenen Kriegerdenkmälern zu tun haben, die in fast allen Fällen aus einer Fehleinschätzung der gestellten Aufgabe entstanden sind.
Was der moderne Bildhauer im Denkmal auszudrücken vermag, kann nur das erleidende, nicht das siegende Prinzip sein. Dabei reicht die menschliche Gestalt als Symbolträger nicht mehr aus. So können die Versuche von Gerhard Marcks kaum als vollgültige Lösungen der Denkmalsaufgabe in unserer Zeit gelten. Die gewollte Bedeutsamkeit seiner Figuren verhindert die symbolische Wirkung. Julio Gonzalez war es noch möglich, in seiner Eisenplastik „Der Montserrat" eine Idee im Bilde einer menschlichen Gestalt, einer Bäuerin, wiederzugeben. Ossip Zadkine kam in seinem Denkmal für das zerstörte Rotterdam „Die Stadt ohne Herz" bereits zu einer Auflösung, zu einem Aufbrechen des Figürlichen, das dem Thema entsprach. Theodore Roszak schuf im Glockenturm für die Kapelle des Massachusetts Institute of Technology von Eero Saarinen das beherrschende Symbol einer modernen Platzgestaltung.
Das Monumentale ist aus unserer Zeit nicht verdrängt worden. Es entspringt jedoch aus der Ohnmacht und Leidensfähigkeit der Allgemeinheit. In diesem Sinne kam der Wettbewerb für das Denkmal des Unbekannten Politischen Gefangenen, der aus der ganzen Welt hervorragende Resultate erbrachte, dem Ausdrucksverlangen der Künstler entgegen. Das mit dem ersten Preis ausgezeichnete, inzwischen für eine Aufstellung in Berlin vorgesehene Werk des englischen Bildhauers Reg Butler bezieht zwar noch menschliche Figuren in die Gesamtkomposition ein, sie sind jedoch einer wachturmartig aufragenden Konstruktion untergeordnet. Weitere wesentliche Ergebnisse dieses Wettbewerbs waren die Arbeiten von Gabo, Mirko, Calder und Hepworth.
Antoine Pevsner wurde im Jahre 1945 beim Einzug der Befreiungsarmee in Paris zu einem Siegessymbol angeregt. Er schuf eine machtvolle V-Form, nach dem Victory-Zeichen vieler emporgeworfener Hände. Aber selbst dieses Siegesmal, eine der wenigen positiven Ausprägungen des modernen Denkmalschaffens, erscheint heute als Ausdruck einer in die Vergangenheit gerückten zeitlichen Situation. Es ist unter einem anderen Namen im General Motors Technical Center bei Detroit aufgestellt. Entstehungsursache oder Name eines Werkes spielen heute keine große Rolle mehr. Man kann fast eine Verallgemeinerung wagen, die deutlich den Charakter des Kunstschaffens unserer Zeit offenbart: jedes aus einem echten Anliegen gestaltete plastische Kunstwerk hat in den meisten Fällen Denkmalscharakter. Es kann kein Bereich mehr isoliert für sich genommen werden, und so ist die Kunst gesellschaftliches Mahnmal geworden. Einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung des modernen Denkmals lieferte Naum Gabo, der bereits mit seiner „Säule" aus dem Jahre 1923 ein großartiges Monument in der Vereinigung von plastischen und architektonischen Wirkungselementen konzipierte. Auch die späteren Arbeiten Gabos dürfen als Höhepunkt denkmalhaften Gestaltens in unserer Zeit angesehen werden.
Die Ausdrucksmöglichkeiten der absoluten Kunst, die sich von jeder imitativen oder abstrahierten Wiedergabe sichtbarer Vorgegebenheiten abgewandt hat, ermöglichten auch eine neue Form der Denkmalsgestaltung. Durch die Abwendung von den einengenden Gestaltungselementen der Vergangenheit wurde die Freiheit zur Aussage der heute notwendigen Thematik errungen. Die Ausweitung der gestalterischen Möglichkeiten und ihre gleichzeitige Disziplinierung durch strenge formale Kriterien fand auch in der geistigen Durchdringung der Aufgabe ihr Analogon, so daß von hier aus neue Ansatzpunkte für eine gesellschaftlich gebundene Gestaltung gefunden werden können. Neue Formen des Denkmals prägten in diesem Sinne die Arbeiten von Hermann Obrist, Vladimir E. Tatlin, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Eero Saarinen, Reginald Caywood Knight, Kenzo Tange, Belgioioso, Peresutti und Rogers.
Einer der großartigsten und monumentalsten Denkmalsentwürfe des 20. Jahrhunderts ist der Plan eines 400 m hohen Turmes aus Eisen und Glas von Vladimir E. Tatlin für die dritte

Internationale von 1920, in dessen Innern Säle der Sammlung, Übereinstimmung usw. geplant waren. Die mit den Mitteln unserer Zeit gestaltete riesige Konstruktion ist ganz auf Dynamik angelegt.
Ähnlich wie im Klassizismus werden in jüngster Zeit zur Denkmalsgestaltung an Stelle von Bildhauern immer mehr Architekten herangezogen. Auch im Formalen nähert sich unsere Zeit mit einigen Denkmälern den Bestrebungen des Klassizismus an. Man denke nur an die bevorzugten Ausdruckselemente jener Zeit (Obelisk, Säule, Pyramide, Triumphbogen). Die Architekten Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe gaben in den zwanziger Jahren frühe Beispiele für eine neue Denkmalskonzeption. Die Reihe der denkmalschaffenden Architekten unserer Zeit läßt sich fortsetzen mit Eero Saarinen, der den steilen Bogen des Jefferson Memorials entwarf, Eduard Ludwig, der den Toten der Luftbrücke in Berlin ein Denkmal setzte, Le Corbusier, dessen Monument der offenen Hand in der neuen Hauptstadt des Ostpunjab, Chandigarh, akzentuierend im Sinne einer geordneten Gestaltungseinheit im städtebaulichen Zusammenhang steht. Der Entwurf des jungen Architekten Reginald Caywood Knight, der den ersten Preis im Wettbewerb für das Fermi Memorial erhielt, zeigt weniger eine Symbolsprache von kollektiver Verbindlichkeit als vielmehr ein esoterisches Spiel mit bestimmten Formen architektonischer, plastischer und musikalischer Art, die, überaus klug instrumentiert, Ordnungen schaffen, die dem geistigen Leitbild Fermis gerecht zu werden suchen. Ein Denkmal kann niemals allein aus intellektuellen Erwägungen gewonnen werden, bei seiner Entstehung müssen emotionale Energien mitwirken.
Einen vollendeten architektonischen und plastischen Ausdruck verlieh Kenzo Tange der monumentalen Bogenform des Friedenszentrums in Hiroshima. Mehr als alle anderen Denkmäler unserer Zeit ist diese Gedenkstätte geeignet, Mahnmal für die Allgemeinheit zu sein, Symbol für die Überwindung eines Geschehens, dem eine ganze Stadt zum Opfer fiel. Die Gestaltung einer großen Aufgabe erschöpfte sich hier nicht im Umgehen mit der verpflichtenden Thematik, der Anspruch wurde in angemessener Form Gestalt, ja Symbol. Die plastisch gewölbte Bogenform ist kein isoliertes Monument, sondern Mittelpunkt eines Bezirks, der der geistigen Sammlung dient. Hier stehen gesellschaftliche Realität, eine neue Konzeption der Gestaltung und plastisch-architektonisches Ausdrucksvermögen des Künstlers in ausgewogenem Verhältnis zueinander.
Es wird deutlich, daß auch von der Gestaltung her keine isolierten Leistungen mehr möglich sind. Der Bildhauer ist wie in früheren Epochen wieder aufgefordert, seine Schöpfung in einen größeren Zusammenhang, in die neue Gestalt der Stadt einzubinden. Doch bleibt sein Werk – besonders in Europa – meistens unausgeführt bzw. auf Museen oder Privatsammlungen angewiesen. Ein Denkmal muß in Bezug zu einer menschlichen Gemeinschaft stehen. Es gehört daher auf die Plätze oder in die Anlagen unserer Städte. Die Bildhauer der Gegenwart wie Lardera, Lippold, Lassaw, Uhlmann, Gilioli, Hepworth, Gabo, Mirko, Minguzzi, Jacobsen, Franchina, Consagra, Paolozzi, Chadwick, Adams, Armitage, Beothy, Stahly und viele andere warten auf den Auftrag für Denkmäler aus dem Geiste unserer Zeit und die Gelegenheit, ihre für die Allgemeinheit geschaffenen Arbeiten in der Öffentlichkeit zu sehen. Viele ihrer Werke sind von der Anlage her Denkmäler oder Mahnmale. Im Bilde räumlicher Ordnungen und plastischer Figurationen wird eine Haltung zum Ausdruck gebracht, die mehr als humanistische Phrasen in der Lage ist, für die konkrete Realität unserer Kultur Formen zu finden, die für die Vorstellungen der Allgemeinheit von Wichtigkeit sein werden.

Bernhard Heiliger
Zwei Figuren vor einer Schule in Darmstadt
Foto: Pit Ludwig



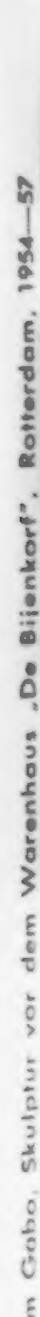
Gerhard Marcks
Albertus Magnus-Denkmal vor der Kölner Universität
Foto: Inge v. d. Ropp

Ossip Zadkine
La ville détruite, Rotterdam





Naum Gabo, Skulptur vor dem Warenhaus „De Bijenkorf", Rotterdam, 1954—57



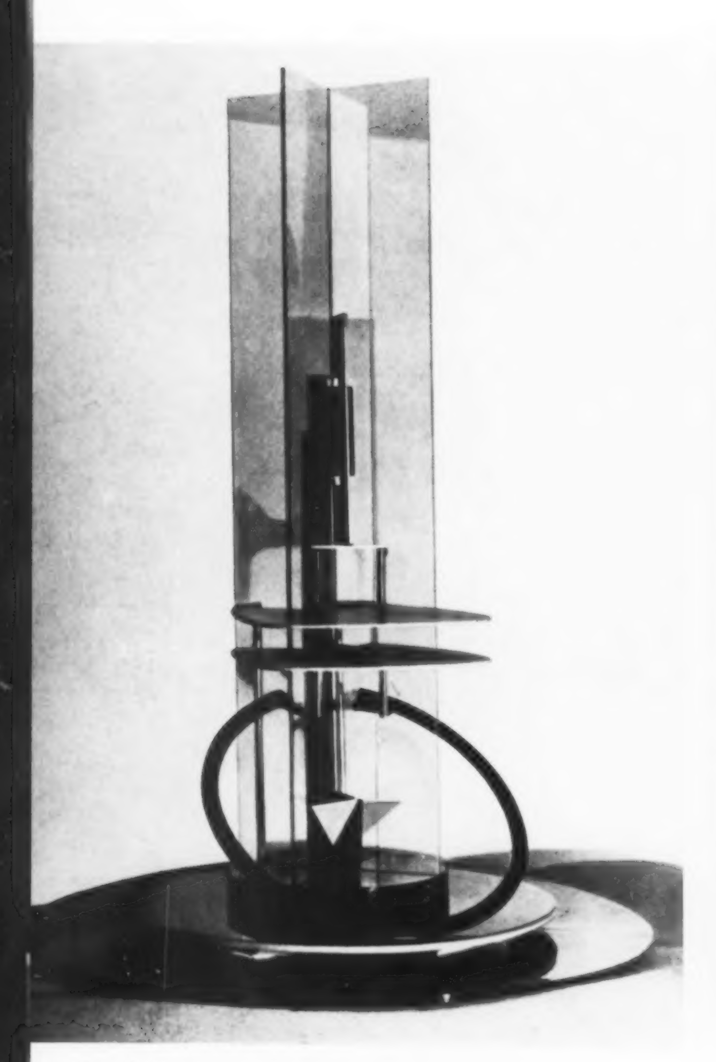
Naum Gabo
Detail der Skulptur vor dem Warenhaus „De Bijenkorf", Rotterdam, 1954—57



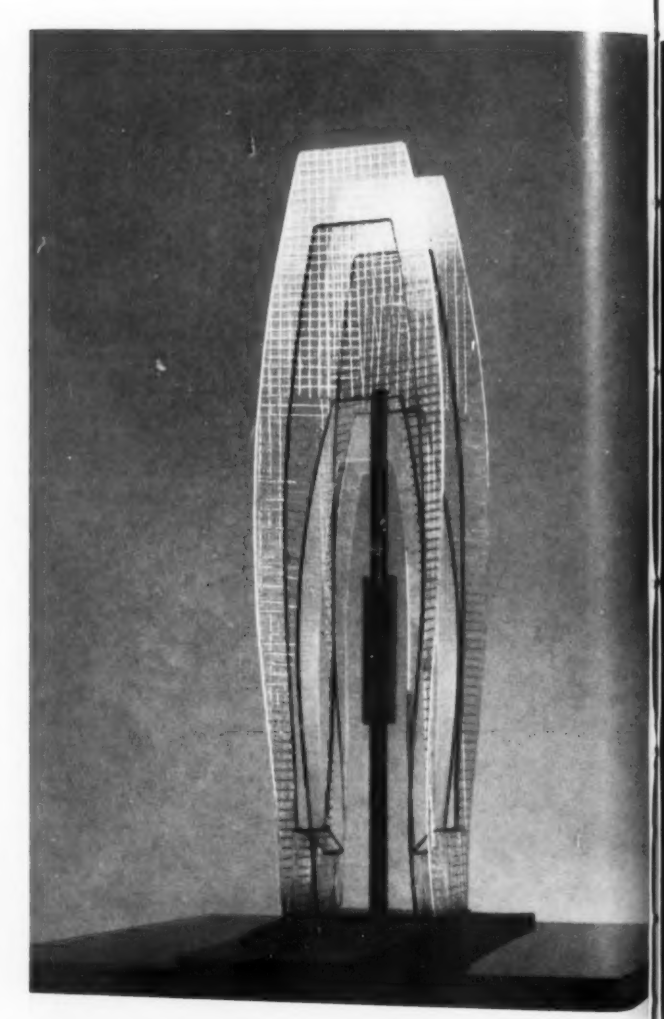
Hans Arp, Plastik vor einem Gebäude der Universitätsstadt Caracas, Venezuela



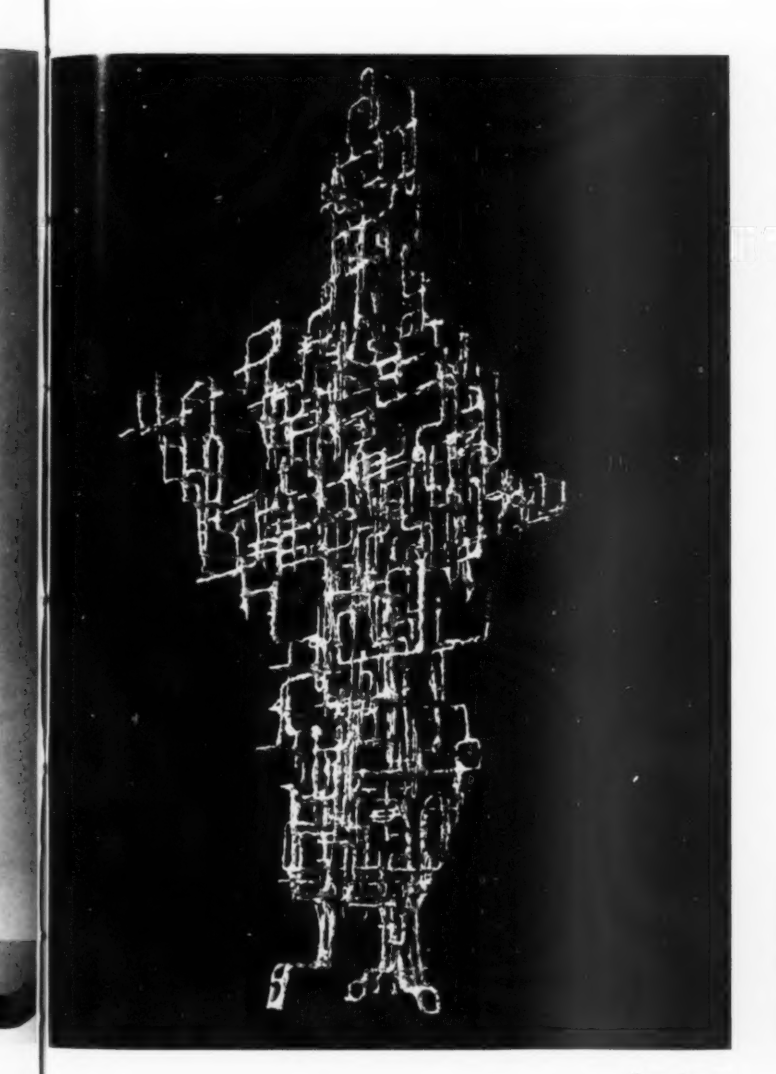
Antoine Pevsner, Dynamische Skulptur (Universitätsstadt Caracas, Venezuela) 1951/52



Naum Gabo
Column (Glas, Plastik, Holz, Metall), 1923



Naum Gabo
Project for a monument „The unknown political prisoner“



Ibram Lassaw
Monoceros (Bronze, Silber, Eisen, Kupfer), 1952



Barbara Hepworth
Stringed figure, 1956



Theodore Roszak
Spire and Bell Tower, Aluminium, Massachusettes Institute of Technology



Monumentalplastik, wie sie nicht sein sollte:
ein besonders abschreckendes Beispiel
aus Sao Paulo, Brasilien

Altes und neues Worpswede

Als Paula Becker 1898 von Bremen nach Worpswede kam, um bei Fritz Mackensen zu malen, war ihr Lehrer bereits elf Jahre lang auf dem Lande ansässig. 1884 hatte er die besonderen Reize dieser „paysage intime“ entdeckt mit ihren gelbleuchtenden Birkenstämmen, ihren blauschwarzen Flüssen im Moor, den roten Backsteinen, den niedrigen strohbedeckten Bauernhäusern. Er und Freunde, die ihm folgten, bemühten sich, diese Schönheiten im Bilde wiederzugeben. Den fünf Entdeckern von Worpswede, den Gründern der Malerkolonie, die sich an das alte niedersächsische Dorf angliederten – Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler, Hans am Ende, Carl Vinnen und Otto Modersohn, den „Malern mit den wartenden Seelen“, hat Rainer Maria Rilke zwei Jahrzehnte später in seinem Worpswede-Buch ein literarisches Denkmal gesetzt. Den Lebensstil dieses poetischen Kreises hat der Dichter in seinem Schmargendorfer Tagebuch geschildert, die feierlichen Sonntagabende auf dem Barkenhof, Vogelers neuerbautem weißen Haus mit den Biedermeierarkaden. Hier malte man nicht nur, man dichtete, spielte Theater, musizierte und tanzte nach dem Vorbild der Isadora Duncan. Hier sah Rilke die blonde Malerin Paula Becker, die Bildhauerin Clara Westhoff.

Die erste große gemeinsame Ausstellung der Worpsweder Maler in München 1895 brachte Aufruhr in die Salons und Makart-Ateliers. Es regnete Goldmedaillen und Ankäufe. Das Publikum reagierte positiv, anders als vor einem halben Jahrhundert, als die Schule von Barbizon begann, aus der die Landschaften eines Rousseau, Millet, Dupré hervorgingen. Worpswede und Dachau ebenso wie die Malerkolonie bei dem schottischen Städtchen Cockbrunspath bei Glasgow und die Hudson-Schule sind ähnliche Versuche eines „Zurück zur Natur“. Aber die Rückkehr zum Alten, zur Stimmungslandschaft des Biedermeier ist zugleich eine Weiterentwicklung zu etwas Neuem, zu Einfachheit und Klarheit, zu einem Purismus, der nach Größe strebt. Jugendstil und Impressionismus sind die Vorbilder — auch der Worpsweder Maler. –

Nur wenige von ihnen finden den Anschluß an den beginnenden Expressionismus. Paula Becker, eine davon, emanzipierte sich künstlerisch von Worpswede. Der Bildhauer ihres Worpsweder Grabmals, Bernhard Hoetger, ist ebenfalls über den Stil der Kolonie hinausgewachsen, nach fünfzehnjährigem Aufenthalt im Teufelsmoor geht er in die Schweiz. Von den jüngeren Künstlern, deren Zahl in die Dutzende geht, ist der Bayer Albert Schiestl-Arding ein Außenseiter. In seinen Bildern kommt er oft Lovis Corinth nahe.

Die sogenannte erste Generation der Worpsweder beeinflußte den Stil der Künstlerkolonie über Jahrzehnte. Sie beeinflußte die zweite und dritte Generation, und wenn sich heute die jüngsten anders entwickeln, so meist in unbewußtem Gegensatz. Das Vorbild der ersten hier entstandenen Werke, die einst revolutionär und noch dazu erfolgreich waren, hatte diese nachhaltige Wirkung, aber auch die starke Persönlichkeit der Künstler selbst, die hier bis an ihr Lebensende blieben und in vielen Fällen ein fast biblisches Alter erreichten. Fritz Mackensen starb 87jährig im Jahre 1953, Wilhelm Bartsch im gleichen Jahr, Clara Rilke-Westhoff 1954 im nahen Fischerhude, und Carl Krummacher, Freund Carl Vinnens, als Maler und Schriftsteller tätig, ebenso wie Hans Buch erst 1955.

Auch die kunstgewerblichen Werkstätten der Kolonie, die heute einen erheblichen Teil der künstlerischen Potenz von Worpswede ausmachen, sind nach dem Vorbild der ersten Worpsweder geschaffen. Heinrich Vogelers Arbeiten auf diesem Gebiet waren richtungsweisend. 1907 gründete er die Worpsweder Kunstgewerbeschule, und aus seiner Werkstättensiedlung — aus der der bekannte Formgestalter Willi Wagenfeld hervorging – stammt der Architekt Walter Müller, der heute eine Kunsttischlerei mit rund einem Dutzend Hilfskräften leitet, in der nur Möbel nach Sonderentwürfen entstehen. Das Haus im Schluh, ein Gehöft aus alten Ständehäusern und modernen Ateliergebäuden bestehend, heute noch im Besitz der Familie Vogeler, auch wenn der Stammvater bereits 1942 als politischer Emigrant in der

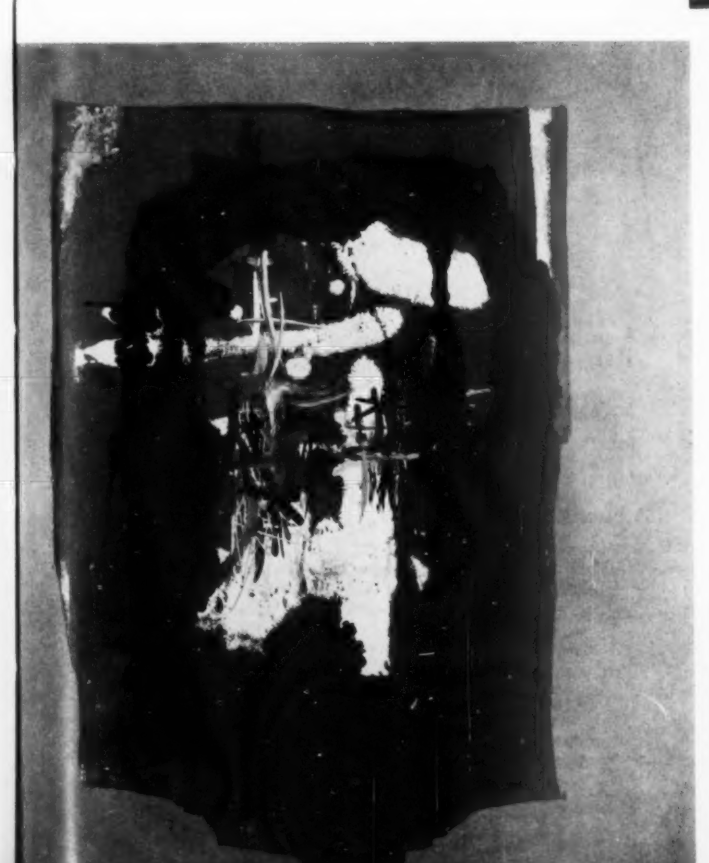
Sowjetunion zugrunde ging, ist ein Zeichen der Kontinuität Worpswedes. Erwähnenswert sind ferner Bernhard Hoetgers Worpsweder Kunsthütten und die grafischen Werkstätten, die nach dem ersten Weltkrieg von Walter von Hollander gegründet wurden.
Kommt man heute nach Worpswede, so ist der Eindruck zwiespältig. Das Dorf ist das alte geblieben. Fünf Kunstgalerien haben sich etabliert, darunter zwei von beachtlicher Ausstellungsfläche. Zwischen den alten strohgedeckten Bauernhäusern sind keine Notkuhlen mit Löschwasser mehr, sondern modern ausgestattete Hotels und Cafés, auf deren großen Parkplätzen die Autos der Besucher stehen. Worpswede mit seiner Landschaft ist immer noch, immer wieder ein Anziehungspunkt nicht nur für ehemalige Wanderer der Jugendbewegung. Viele Bilder seiner berühmten idyllischen Sichten werden an diese Besucher verkauft. Gute Bilder der ersten Worpsweder Maler haben Seltenheitswert. Um etwas von Paula Becker-Modersohn zu sehen, muß man nach Bremen in die Böttcherstraße fahren. Eine Fülle von Landschaften hängt an den Wänden der Verkaufsausstellungen, alle hier fleißig gepinselt, dazwischen auch beachtliche Arbeiten jüngerer und älterer hier ansässiger Künstler. Udo Peters großflächige ruhige Felder unter dem weiten Himmel fallen auf. Er sei als der charakteristische Vertreter der zweiten Worpsweder Malergeneration genannt. Lisel Oppels Kinderszenen erinnern ein wenig an Paula Beckers Worpsweder Studien und Richard Oelzes gespenstische Bilder streifen den Surrealismus. Werke von Oelze sind vom Museum of Modern Art in New York angekauft worden. Der Maler lebt ganz für sich und ist äußerst schwierig ins Gespräch zu ziehen.
Das Kunsthandwerk Worpswedes ist durch mehrere Webereien vertreten, darunter eine Werkstätte mit zahlreichen Hilfskräften im „Haus im Schluh", geleitet von einer Tochter Vogelers, ferner durch eine Zahl von Goldschmiedewerkstätten. Der hervorragende Fotograf Hans Saebens ist seit dreißig Jahren ebenfalls in Worpswede ansässig. Malereien auf Glas von W. Rhode, Holzintarsien von Zureck – viele verschiedene Techniken hat Worpswede aufzuweisen.
Auch die moderne gegenstandslose Kunst fand Vertreter, vom modernen Lager der Künstlerkolonie ermutigt und „die Hoffnung von Worpswede" genannt. Im Januar 1957 fand in der Galerie Netzel eine Ausstellung einer Gruppe von fünf Malern statt, die rund fünfzig Arbeiten von ausgeprägter und differenzierter Eigenart zeigten. Helmut Heinken, Henry Garde, Egon Karl Nicolaus, Winhard Lumma und Dieter Wallert, zu der JUNGEN GRUPPE Worpswede zusammengeschlossen, zeigten im Mai vergangenen Jahres neue Bilder und nahmen an zahlreichen Ausstellungen der Bundesrepublik und des Auslandes teil. Auch als Initiatoren von Gastausstellungen machten sich die Mitglieder dieser Gruppe verdient. Die Frankfurter Abstrakten stellten auf ihre Anregung hin in der Galerie Netzel aus, an Berliner, Hannoveraner Maler ergingen Einladungen.
Bei einem Besuch in Worpswede sahen wir die dritte Ausstellung, die innerhalb eines Jahres in Worpswede von den jungen Gruppe gestartet worden war, und eine Weiterentwicklung der drei in der Kolonie gebliebenen Künstler seit Beginn der gemeinsamen Arbeit bewies bei scharfer Unterscheidung ihre künstlerische Eigenart. Henry Garde und W. Lumma gingen nach Hamburg. Helmut H e i n k e n s Bilder sind in ihrem Gesamteindruck trotz der Vielfältigkeit der angewandten Mittel homogen und geschlossen. Seine Arbeit ist überwiegend malerisch, nicht geometrisch. Er zeigt verwandte Züge mit Max Ernst. Wie dieser, besitzt er einen Hang zum Fabulieren. Sonderbare kosmische Landschaften scheinen auf Heinkens Bildern zu entstehen. Seine Freundschaft mit dem Maler Richard Oelze ist kein Zufall.
Heinkens künstlerische Entwicklung wurde durch die Beschäftigung mit den Naturwissenschaften stark beeinflußt. „Ich interessiere mich für die Natur", sagt er, „aber nicht nur für die sichtbare, darum werden meine Bilder auch gegenstandslos". Die Struktur der Materie möchte er ergründen und darstellen. Welches Aussehen hat die Materie im Weltenraum, wie ist die Relation von Energie und Masse beschaffen? „Ich bestreite, daß diese Kunst ohne Gefühle geschaffen werden kann und daß sie den Menschen nicht auch über das Gefühl anspricht. Für mich ist Malen eine Selbstbefriedigung . . ."
Egon Karl N i c o l a u s, der sagt, daß er nicht für sich malt, sondern daß seine Bilder für den Menschen bestimmt sind, ist Konstruktivist in der Nachfolge Mondrians, doch malerischer als dieser. „Ich will dem Beschauer Ruhe geben", sagt Nicolaus. „Darum bemühe ich mich um letztmögliche Einfachheit. Warum gerade die Vertikale bei mir vorherrscht? Sie gibt keine Täuschung des Auges wie die Horizontale, die ja nicht begrenzt scheint und mit dem Begriff der Unendlichkeit verknüpft ist. Die Vertikale ist ein Symbol der Erdanziehung". Die vier Freiheitsgrade, die nach Mondrian ein Bild besitzt — Horizontale, Vertikale, Viereck und Farbe, reduziert sein Jünger Nicolaus auf drei. Die Farbe ist ihm ein wichtiges Element. Schwarz, weiß, gelb und rot kehren immer wieder. Grün verwendet Nicolaus selten, es erinnert zu sehr an Natur. Auch der jüngste der Jungen Gruppe, Dieter W a l l e r t, vereinigt in seinen Bildern Konstruktives und Malerisches. In seinen großformatigen Arbeiten besticht er durch starke Farben. Blau und Schwarz herrschen vor. Vor den geometrischen Gebilden der Hintergründe sind häufig organische Zonen gelagert, durch nervöse Stricheffekte angereichert. Wallert ist ebensowenig illustionistisch wie Heinken, der ihn stark beeinflußte, von dessen Malweise er sich jedoch eindeutig unterscheidet. „Form und Farbe haben für mich gleiches Gewicht", sagt der junge Maler, „die räumliche Wirkung ist mir stets wichtig, denn für die Einbeziehung der Unendlichkeit ist der Raum wesentlich". Bilder sind formale Aufzeichnungen. Er sei dabei, seine Handschrift zu üben, zu prägen. Ist sie dynamisch oder statisch? fragt er uns. Vor allem komme es darauf an, den „special sound" der Malerei zu finden, den Ton, auf den die Menschen hören.
Zum Schluß soll eine Eigentümlichkeit dieses Ortes erwähnt werden, die eine Tradition besitzt — Worpsweder Diskutierleidenschaft, Worpswedes Politisiersucht. Heute noch scheint das lebendige Interesse an der Verknüpfung von Kunst und Weltanschauung, von Gestaltungsproblemen mit politischen Umschichtungen unter bestimmten Vorzeichen vorhanden zu sein, das die ersten Worpsweder auszeichnete. Aus dem Jugendstil Worpswedes, aus dem Siedlungsbestreben seiner Gründer, den Bodenreformversuchen Vogelers führte eine konsequente Entwicklung zur Jugendbewegung und zum Glauben an den Menschheitsfortschritt unter rotem Banner. In letzter Konsequenz ist der Maler und Politiker Vogeler in die Sowjetunion, in das „Paradies der Arbeiter und Bauern" gezogen. In den Köpfen der Zurückgebliebenen aber scheinen die längst durch die Geschichte widerlegten Thesen dieses Jugendstilkommunismus immer noch zu wurzeln. Merkwürdig ist dieses Phänomen vor allem deshalb, weil gerade hier die Gegenexempel jenseits der Zonengrenzen Deutschlands örtlich und zeitlich so nah sind. Nach 1945 schlugen hier die politischen Wogen um Gründung und Zielsetzung einer neuen Partei hoch, und heute noch wird um Sinn und Unsinn marxistischer Lehren leidenschaftlich diskutiert. Kein Zufall, daß man vormittags in der Kunstgalerie über absolute Freiheit in der Kunst und über klassenlose Künste und Formen zu streiten beginnt, dies mittags beim Gastwirt fortsetzt und abends in einem der Ateliers immer noch zu keinem Ende findet. Marion Keller



Helmut Heinken



Helmut Heinken
Strukturen, 1957

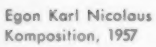


Dieter Wallert, Lack auf Leinwand, 1957



Dieter Wallert





Egon Karl Nicolaus
Komposition, 1957



Egon Karl Nicolaus

Kurzbiographien:

H e l m u t H e i n k e n , 1920 in Bremen geboren. Als Maler Autodidakt. War jahrelang als Anstreicher, als Handlanger bei Industriemessen und Ausstellungen sowie als Bühnenbildner tätig. Preise in der Amateurfotografie. Studienreisen nach Italien, wo ihm die Begegnung mit Santomaso wesentlich wurde. Dort entschließt er sich zum freien Malerberuf. Stellte in Bremen, Kopenhagen, Zürich aus. Seit 1956 in Worpswede.

E g o n K a r l N i c o l a u s , 1928 in Hamburg geboren, begann als Dekorationsmaler im Hamburger Alsterhaus, wurde Schüler von M. H. Mahlmann, Arnold Fiedler. Ab 1949 freiberuflich als Maler tätig. 1950 Aufenthalt in Rom, Arbeit in einer lithographischen Werkstatt. Freundschaft mit Enrico Prampolini. 1951/52 ein Jahr Akademie in Stuttgart bei Willi Baumeister. Seit 1957 in Worpswede. Ausstellungen in Hamburg, Florenz, Frankfurt, Berlin, Kopenhagen, zuletzt Kollektivausstellung Galerie Duncan, Paris.

D i e t e r W a l l e r t , 1935 in Zoppot geboren, in Bremen aufgewachsen, 4 Jahre Kunstschule in Bremen, Wandmalerei und Glasmalerei bei Professor Welp. Studienreise nach Südfrankreich. Seit 1956 in Worpswede, 1957 Jugendkunstpreis des Bremer Forum.

Max Bill: 50 Jahre

Für Max Bill steht seine vielseitige Tätigkeit als Maler, Plastiker, Architekt und Produktgestalter in selbstverständlichem Zusammenhang. Seine Absicht ist es, für den heutigen Menschen eine seiner Zivilisationsstufe angemessene visuelle Kultur zu schaffen.
Bill versucht, die Kunst, für ihn die „Konkrete Kunst", die den „abstrakten Gedanken an sich mit rein künstlerischen Mitteln sichtbar macht" aus ihrem bisherigen engen Rahmen zu befreien und in das weite Feld der Umweltgestaltung einzuordnen. Das Ziel der Kunst wird, „Gegenstände für den geistigen Gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der Mensch sich Gegenstände schafft für den materiellen Gebrauch". Und der Sinn der Kunst liegt darin, daß sie unsere Augen öffnet für die Darstellung geistiger Erfahrungen, gewissermaßen für eine ästhetische Logik, wobei die indirekte psychische Einwirkung eines Kunstwerkes selbstverständliche Voraussetzung ist. Nicht zufällig bezieht Bill sich in seinen theoretischen Schriften auf Hegel — wohl bewußt, daß in dessen Zeit die Probleme der Kunst anderer Art waren, das heißt sowohl die Verwissenschaftlichung der Kunst wie ihre enge Verbindung zu Logik und Methodologie noch nicht offenkundig war; — aber Hegel stellte fest, daß Kunst jene menschliche Tätigkeit sei, welche die geistigen Erfahrungen einer Zeit besonders rein auszudrücken vermöge. Genau das nimmt Bill heute wieder für die Kunst in Anspruch und macht sie zum Ausgangspunkt einer neuorientierten visuellen Kultur.
Die Methode zur Lösung der Gestaltungsprobleme ist durch den Begriff der Funktion bestimmt. Die Funktionen sind die zwischen Mensch und Gegenstand wirksamen Relationen, vereinfacht definiert als ästhetisch-psychische und technische Funktionen, vielfältig differenziert und divergierend zwischen reinem Kunstwerk und technischem Gerät. Die Aufgabe des Gestalters ist demnach „die Erfüllung aller Funktionen in harmonischer Einheit", abzielend auf die objektivierte Form, die „Gestalt", nämlich eine typische Lösung, — natürlich, selbstverständlich.
Bill hat seine Experimente in allen seinen Arbeitsgebieten zu Ergebnissen geführt, die solche typische Lösungen darstellen; ihre ästhetische und logische Untrüglichkeit sind der beste Beweis für die Übereinstimmung von Theorie und Praxis, und so auch für deren Anwendbarkeit. Eine solche weitreichende und einflußreiche Tätigkeit macht die Tatsache bemerkenswert, daß Max Bill im Dezember erst 50 Jahre alt wird.

Margit Staber



Maurice de Vlaminck
Holzschnitt

Nachrufe

Zum Tode von Maurice de Vlaminck

„Wenn meine letzte Stunde kommen wird", schrieb Maurice de Vlaminck vor einigen Jahren nieder, „möchte ich im tiefen Wald, in einem Gebüsch, wie die Tiere sterben . . ." Nun ist er auf seinem Landsitz Rueil-la-Gadelière, wo er seit 1925 zurückgezogen gelebt hat, einer Embolie erlegen. Er war zweiundachtzig Jahre alt.
Vlaminck wurde am 4. April 1867 in Paris geboren. Griff der wenig jüngere Utrillo zum Pinsel, um sich vom Alkoholismus zu heilen, so begann der breitschultrige, riesengroße und bärenstarke Vlaminck zu malen, um seine Vitalität zu bestätigen. Er freundete sich mit Derain an, der in Chatou geboren worden war; beide malten an den Ufern der Seine und im Schatten des Pont de Chatou jene glühenden, heftigen Bilder, die zur Keimzelle des „Fauvismus" geworden sind. Vlaminck kannte in seinem Farbenrausch keine Grenzen. Auf keinen der Fauves trifft der von Derain geprägte Vergleich der Farben mit Dynamitpatronen so zu, wie auf diesen von seiner eigenen Animalität berauschten Burschen, der seine Kräfte noch als Radfahrer austobte.
Vlaminck, der Autodidakt, haßte — im Gegensatz zu Derain — die Akademie, die theoretische Doktrin, die Tradition, die Museen; er rühmte sich, niemals den Louvre betreten zu haben und vertraute einzig und allein seinem Instinkt. Zwischen 1905 und 1907 entstanden seine kraftvollsten, explosivsten, farbigsten Bilder — in diesen heroischen und zugleich äußerst produktiven Jahren ist er der Prototyp des Fauve. Damals entdeckte Vlaminck auch in den Trödlerläden von Paris die Kunst der Primitiven. Für seine Bilder zahlte man zu jener Zeit zwanzig Francs — heute schätzt man den Gesamtwert des von Vlaminck hinterlassenen Lebenswerks auf mehr als eine Milliarde Francs, das sind über zehn Millionen Mark!
1908 machte Vlaminck die Schwenkung zu Cézanne mit, nicht aber zu dem daraus logisch erwachsenden Kubismus. Für ihn existierte die Natur, die Farbe, die Malfaust — sonst nichts. „Das Wissen tötet den Instinkt." Immer mehr entfernte er sich, ein mißtrauisch gewordener, enttäuschter Einzelgänger, von den Gefährten seiner Jugend, die längst in anderen Lagern anderen Ideen folgten. Immer wieder kehrte er zur Landschaft, zur „alten Erde" zurück; er malte sie zu jeder Jahreszeit. Oft griff er zur Feder, und so entstand sein Bekenntnisbuch „Gefahr voraus" (deutsch in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, demnächst in neuer Auflage). Mehr und mehr schlich sich Schwermut in die menschenleeren, koloristisch ein wenig verrohten Szenerien Vlamincks.
In seinen letzten Lebensjahren hat Vlaminck überhaupt nicht mehr gemalt; als Jacques Perry ihn 1956, dem Jahr der großen Retrospektive bei Charpentier in Paris, besuchte, sagte der Vagabund und Radrennfahrer von einst: „Ich bin alt, alt — und das ärgert mich . . ." Die französische Malerei, die europäische Kunst der Gegenwart haben mit Maurice de Vlaminck einen der letzten großen Vertreter ihrer glorreichen Epoche verloren.

H.K.

Dr. Herbert Tannenbaum †

Als junger Mensch — er war 1892 geboren und hatte gerade sein Studium abgeschlossen — war er zu Fritz Wichert, dem Begründer und Leiter der Mannheimer Kunsthalle, gestoßen, der damals die heute schon fast sagenhafte „Mannheimer Bewegung" ins Leben gerufen hatte. Ursprünglich war ihm, der sich wie in Kunst und Musik auch in Filmdingen fachmännisch auskannte, die Begründung eines Kultur-Kinos im Rahmen des „Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim" zugedacht. Daraus wurde nichts. Tannenbaum, der sich sofort glänzend in viele andere Aufgaben des Wichertschen Programms einzuarbeiten wußte, sah an der Kunsthalle, wo schon sein späte-

rer Schwager W. F. Storck, dazu Plietzsch und Hartlaub als Assistenten wirkten, keine rechten Aufstiegsmöglichkeiten. Bald nach seiner Rückkehr aus dem 1. Weltkrieg, den er von Anfang bis zu Ende als Infanterist miterlebt hatte, machte er sich als Kunsthändler selbständig. „Das Kunsthaus", in der Nähe des Wasserturms, entwickelte sich unter Tannenbaums Leitung sehr rasch zu einem wesentlichen Kulturfaktor der Stadt. Für sein stets mit kompromißlosem Geschmack zusammengestelltes Angebot moderner Gemälde und Graphik, für sein auserwähltes Kunstgewerbe bildete sich bald eine Elite von Käufern und Liebhabern. Meister wie Utrillo und James Ensor hat er in Südwestdeutschland eingeführt — auch die Kunsthalle profitierte davon; fast volkstümlich wurde Tannenbaums Entdeckung des Bauern- und Sonntagsmalers Adolf Dietrich, eines Bodenseeschweizers, dessen naiv-liebenswerte Kleinbilder vom „Kunsthaus" aus in viele Sammlungen gelangten.
Selbstverständlich mußte das verhängnisvolle Naziregime auch dieser fruchtbaren und glücklichen Tätigkeit ein Ende machen. 1937 emigrierte Dr. Tannenbaum nach Amsterdam, nicht ahnend, daß er hier nach der deutschen Besetzung nur mit knapper Not durch jahrelanges verzweifeltes Versteckenspielen den Nazi-Bütteln würde entgehen können. Ungebrochen, wie es schien, in seinem Existenzwillen und seinen schönen Vorsätzen begann Tannenbaum 1947 in New York von neuem. Die moderne Kunstgalerie, die er dort eröffnete, schien sich unter seiner klugen und sachkundigen Leitung günstig zu entwikkeln. Trotzdem zog es den Vielbeschäftigten nach Deutschland zurück: seit 1953 hat er seine Heimat — vor allem seinen geliebten Schwarzwald — mehrfach aufgesucht. Das letzte Mal schien er sich in seinem dortigen Anwesen besonders wohlzufühlen. Da ereilte ihn, bei einem Aufenthalt in Frankfurt, am 30. September 1958 der Tod. Unerwartet für seine Angehörigen und Freunde, nur von ihm selber vielleicht im Innersten geahnt, da er seinen unmittelbar bevorstehenden Rückflug nach New York gern noch hinausgezögert hätte.

G. F. Hb.

Karl Ludwig Skutsch, gest. Berlin 18. 8. 1958

Dr. Karl Ludwig Skutsch war nicht nur ein Kunsthistoriker, sondern auch ein Dichter und Schriftsteller und darüber hinaus ein allem Musischen zugewandter Geist, der sich so in die Werke der bildenden Kunst einfühlen konnte, als sei er selbst ihr Schöpfer gewesen. Daher rührte sein enger Kontakt zu den Künstlern. Nach dem ersten Weltkrieg hatte Skutsch an der Universität seiner Geburtsstadt Breslau Kunstgeschichte studiert, jedoch später mehr seiner dichterischen Begabung Ausdruck gegeben. Der Insel-Verlag faßte seine erste Folge „Antike Schale" mit der reiferen „Dichterische Weisung" 1947 in einem Bande zusammen. Der Roman „Europäische Legende", ebenfalls im Insel-Verlag 1948 erschienen, entwarf das Bild eines opferbereiten europäischen Menschen.
Die bildende Kunst trat nach dem Ende des zweiten Weltkrieges wieder mehr in seinen Gesichtskreis, er wurde im März 1946 als Leiter des Kunstamts Zehlendorf berufen und hat das „Haus am Waldsee" durch seine belebende Tätigkeit zum Range einer internationalen Ausstellungsstätte erhoben. Dabei arbeitete er mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln. Seine manuelle Geschicklichkeit — er rahmte und hängte die Bilder oft selbst — kam ihm dabei zustatten. In letzter Zeit, als Krankheit ihn irritierte, verlor er oft die Kontrolle über seine Kräfte und verschwendete sich bis zur Erschöpfung.
Von seinen Ausstellungen seien nur einige aus einer großen Zahl genannt; voran die Bildhauer, deren Schöpfungen er mit besonderer Passion pflegte: Hermann Blumenthal 1947, Bernhard Heiliger 1950, 1955 und 1957, Henry Moore 1951, Karl Hartung 1952, Henri Laurens 1956, Wilhelm Lehmbruck 1957, Junge italienische Plastik 1958, ferner die Gedächtnisausstellungen für Werner Heldt und Willi Baumeister, die one-man-shows von Miró, Picasso, Sutherland, Hans Hartung, Werner Gilles u. a. Die von geistigem Motor getriebene Aktivität, die große Begabung und Bildung bei erleuchtendem Humor werden dem Berliner Kunstleben fehlen und nicht leicht durch eine ähnlich geartete Persönlichkeit zu ersetzen sein.

H. Gr.

AUSSTELLUNGEN

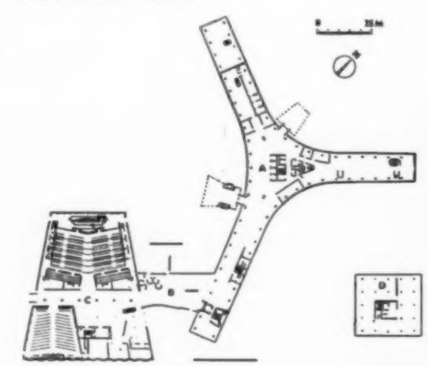
Pariser Kunstbrief

Privatgalerien

Linkes Ufer:

Nach der Hausse der informellen Kunst, die es nahezu jedem Talent ermöglicht hat, sich im Pariser Ausstellungsbetrieb zu Wort zu melden, scheint es schwieriger geworden zu sein, mit neuen künstlerischen Überraschungen neuen Diskussionsstoff zu liefern. Jedenfalls griffen zu Beginn der neuen Ausstellungssaison viele der Pariser Galerien auf inzwischen geläufige Namen zurück oder sie zeigten die epigonale Nachhut der neuen Kunst, für die der Tachismus eine brauchbare Formel wurde, ihrem Dilettantismus den Schein künstlerischer Legitimität zu geben.
Auf dem linken Ufer der Seine zeigte die Galerie Stadler neue Arbeiten von Serpan, der auch durch Ausstellungen in Deutschland als ein Maler von höchster Delikatesse der Farbbehandlung bekanntgeworden ist. Er schreibt mit gespitzter schwarzer Linie in farbig reich gestufte Gründe ein dorniges graphisches Gestrüpp. Seine neuen Bilder sind beherrscht von warmem und kaltem Weiß, das wechselweise die Gründe moduliert. Exzentrischer als vordem stehen die schwarzen Strichgruppen auf stark ausgespartem Flächengrund. In einer charakteristischen Komposition ist der Grund lediglich durch ein paar vehemente Striche akzentuiert. Auf anderen Arbeiten greift Serpan zu heftig bewegter Farbe, zu Violett und Orange. Hier wagt er Mißtöne, die die farbige Einheit des Bildes gefährden.
Die Galerie Lucien Durand zeigte eine größere Kollektion von Kleinplastiken des Japaners Tajiri, die über das souveräne Handwerk und Formgefühl dieses Künstlers keinen Zweifel aufkommen lassen. Die Symmetrie dieser Plastiken, die wie bei Brancusi auf eigenwillig geformte Sockel von selbständigem Ausdruckswert gestellt sind, läßt sie zu geheimnisvollen Organismen werden. Sie erinnern an mit scharfen Beiß- und Kampfwerkzeugen ausgestattete Meerestiere, wie denn auch die grünlich schillernde Inkrustation des Metalls an dem Meer entnommenes Getier denken läßt. Diese Oberflächenbehandlung hat bei Tajiri eine Perfektion erreicht, die zur Manier und zum kunstgewerblichen Effekt werden könnte.
Die Galerie Jeanne Bucher hat in ihrer derzeitigen Ausstellung, die zwei Maler und eine Plastikerin vereinigt, den glücklichsten Griff mit den Holzarbeiten der Louise Nevelson getan. Ihre aus gefundenen Holzresten montierten Stelen und Reliefs zeugen von einer plastischen Gesinnung, die über den dadaistischen Spaß, der Pate zu diesen Arbeiten gestanden hat, hinausgehen. Neben diesen ganz in schwarz gehaltenen Plastiken wirken die Bilder von Pierre Omencous wie unverbindliche Farbteppiche, die von Batta Mihailovich wie erste Versuche, großflächig gesetzter erdiger Farbe eine greifbare Bestimmung zu geben. Die Ergebnisse bleiben im Vagen. Im Dezember zeigt die Galerie neue Arbeiten von Hajdu.
In der Galerie Iris Clert konnte man Malereien von Lora sehen. Nur in den kleineren Formaten ist durch kräftig impastierte Farbe die Fläche zu einem interessanten Relief verdichtet, während in den großen Bildern der plastische Reiz nicht ausreicht, den mageren Formeinfall zu stützen.
Vielversprechend sind die Radierungen des Japaners Hamaguchui, den die Galerie Berggruen vorstellte. Ganz sparsam in die Fläche gesetzte Objekte, Gefäße und Früchte, aus dunklen Gründen aufsteigend, formulieren neuartig das spezifische Verhältnis des Ostasiaten zum Ding und dessen Bezug zu Raum und Fläche. Die Blätter sind von einer magischen Genauigkeit der Dingbeschreibung und Flächendisposition.
Edouard Loeb brachte die Malerin Nathalie Gontcharova mit Bildern aus ihrer jetzigen Zeit in Erinnerung. Die Russin Gontcharova wurde in der Zeit um den ersten Weltkrieg vor allem durch ihre Theaterdekorationen und Kostümentwürfe für das russische Ballett bekannt. In ihrer Malerei gehörte sie jener Abart des Kubismus an, die die Objekte in lichtdurchflutete Prismen zerlegte und die man den Rayonnismus genannt hat. Die Ausstellung zeigte aus dieser Zeit nur Kostümentwürfe. Die Malerin hat sich in ihrem hohen Alter (sie teilt mit Picasso das Geburtsjahr 1881) ganz der abstrakten Kunst verschrieben. Von ihrer einstigen Begabung ist ihr jedoch lediglich die romantische Gebärde geblieben, die in Symbolformen des Kosmischen schwelgt, ungelenk mit blauer und gelber Farbe vorgetragen.

Grundriß des neuen UNESCO-Gebäudes in Paris
A. Sekretariat
B. Verbindungshalle
C. Konferenzgebäude
D. Nebengebäude



Konferenzgebäude,
Verbindungshalle und Sekretariat
Foto: UNESCO

Das UNESCO-Gebäude in Paris
(Siehe Pariser Kunstbrief)

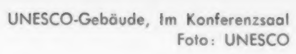


Suffren-Fassade des Sekretariats,
Verbindungshalle, Konferenzgebäude
Foto: UNESCO

UNESCO-Gebäude,
Große Halle des Sekretariats
Foto: UNESCO



UNESCO-Gebäude,
Schutzdach vor dem Eingang
an der Suffren-Fassade
Foto: UNESCO

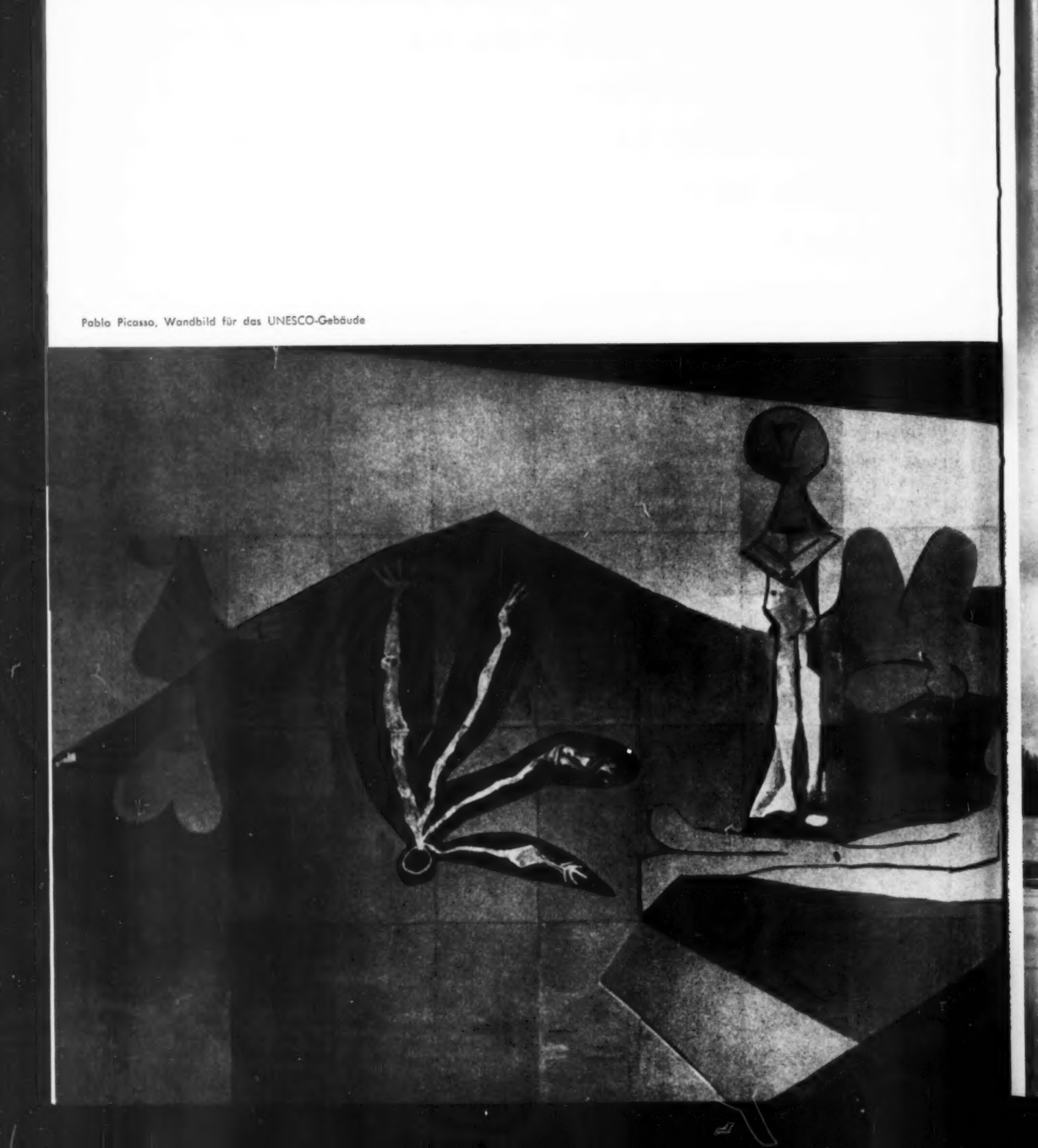


UNESCO-Gebäude, Im Konferenzsaal
Foto: UNESCO



UNESCO-Gebäude, Schutzdach vor dem Eingang zum Sekretariat (Place Fontenoy)
Foto: UNESCO

Pablo Picasso, Wandbild für das UNESCO-Gebäude





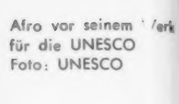


Miró und der Keramiker Artigas bei der Arbeit an ihrem Werk für das UNESCO-Gebäude
Foto: UNESCO

UNESCO-Gebäude, „Mur de la Lune", Keramik von Miró und Artigas
Foto: UNESCO



Afro vor seinem Werk
für die UNESCO
Foto: UNESCO

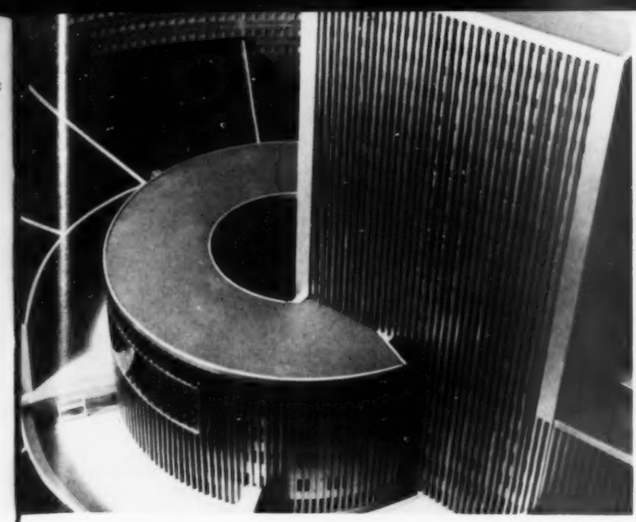




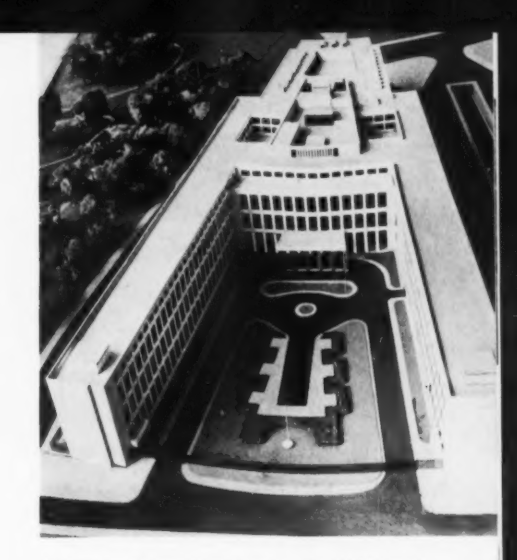
Matta in seinem Atelier bei der Arbeit
an seinem Bild für die UNESCO
Foto: UNESCO

UNESCO-Gebäude, Bild von Karel Appel
Foto: UNESCO





Modell der Radiodiffusion Télévision Francaise
Leitender Architekt: Henri Bernard (1. Großer Preis von Rom)

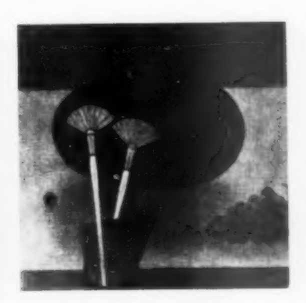


Modell des Sekretariatsgebäudes der NATO, Paris
(Siehe Pariser Kunstbrief)

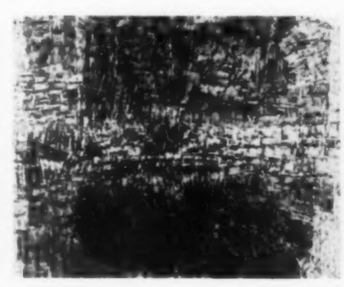
AUSSTELLUNGEN



Galerie Jacques Massol, Paris:
Cortot



Galerie Berggruen, Paris:
Hamaguchui



Galerie Jacques Massol, Paris:
Dimitrienko, 1958



Galerie Ariel, Paris:
Bitran, 1958

Galerie Louise Leiris, Paris:
Henri Laurens, Tête, 1920



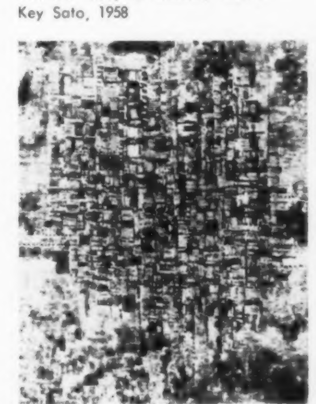
Galerie Lucien Durand,
Paris: Tajiri

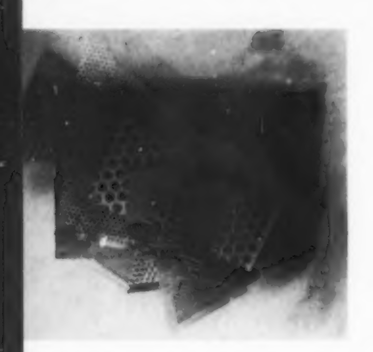


Galerie Claude Bernard, Paris:
Wols, Gouache



Galerie Jacques Massol, Paris:
Key Sato, 1958





Kunstverein Hamburg:
Rolf Nesch, Der Tänzer, 1942/43



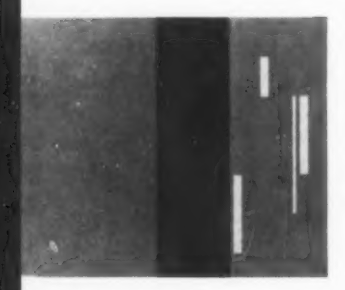
Kunstverein Hamburg:
Rolf Nesch, Mädchen, 1939/40



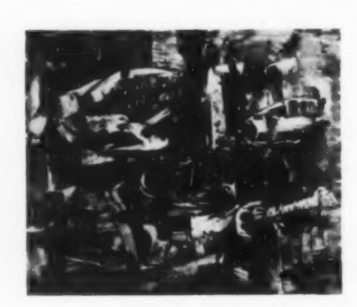
Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Bruno Goller, Der Regenschirm, 1957



Overbeck-Gesellschaft, Lübeck:
Ernst Barlach, Elend, 1922



Künstlerclub „Die Insel", Hamburg:
F. Vordemberge — Gildewart, Komposition 207, 1957



Kestner-Gesellschaft, Hannover:
J. P. Riopelle, Au bord de l'étang, 1957



Künstlerclub „Die Insel", Hamburg:
Bernard Schultze, Verstrahlt, 1957



Kunstverein Oldenburg: „Ars Viva",
Rupprecht Geiger, OE 270



Kunstverein Oldenburg: „Ars Viva",
Hildegard Stromberger, VI, 58

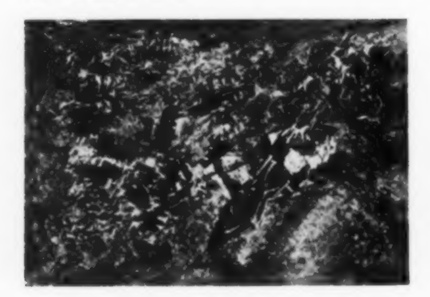


Kunstverein Oldenburg:
„Ars Viva",
Waldemar Epple, Pan

Kunstverein Oldenburg: „Ars Viva",
Otto Ritschl, Komposition 58/12



Kunstverein Oldenburg: „Ars Viva",
Fred Thieler, 0-58-S.G.

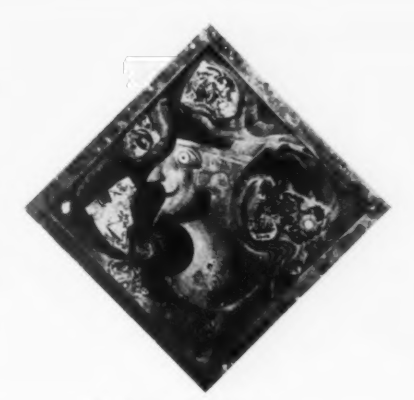


Kunstverein Oldenburg: „Ars Viva",
Otto Greis, Agonie, 1952





Man Ray bei der Eröffnung
der DADA-Ausstellung in Düsseldorf



Kunstverein Düsseldorf:
Otto Dix, Matrose Fritz Müller
aus Pieschen, 1919



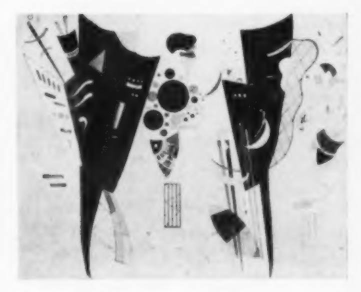
Kunstverein Düsseldorf:
Marcel Duchamp,
Bicycle Wheel, 1913/14



Wallraf-Richartz-Museum, Köln:
W. Kandinsky, Straße in Murnau, 1908



Wallraf-Richartz-Museum, Köln:
W. Kandinsky, Komposition X, 1939



Wallraf-Richartz-Museum, Köln:
W. Kandinsky, Accord réciproque, 1942



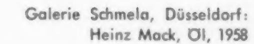
Wallraf-Richartz-Museum, Köln:
W. Kandinsky, Bewegung I, 1935



Galerie Czwiklitzer, Köln:
Pablo Gargallo, David



Galerie 22, Düsseldorf:
Horia Damian, 1957



Galerie Schmela, Düsseldorf:
Heinz Mack, Öl, 1958





8. Abend-Ausstellung, Düsseldorf:
Otto Piene, Öl, 1958



Museum für Kunst und Kultur, Dortmund: Heilige Veronika, um 1500



Die Schanze, Münster: Karl Hauenherm, Der Maler Theo Hölscher



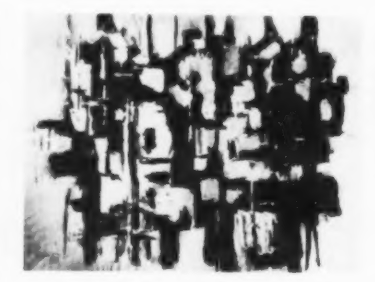
Kunsthalle Recklinghausen, Ruhrfestspiele: Felix Ramholz, Der Ehemann, 1931



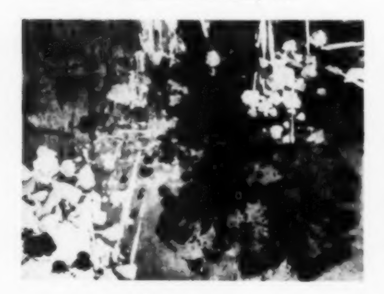
Kunsthalle Recklinghausen, „Association du Salon des Réalités nouvelles": César, 1958



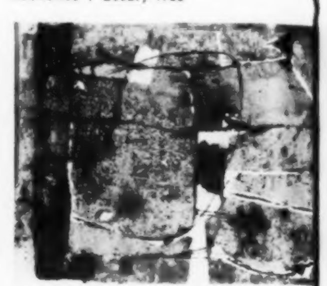
Die Schanze, Münster: Günther Krewerth, Bild I, 1958



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Heinrich Siepmann, Durchlichtete Form



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Hubert Berke, Auf Grau, 1958



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Jaap Wagemaker, Komposition, 1956



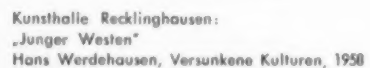
Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Emil Schumacher, Green Gate, 1958



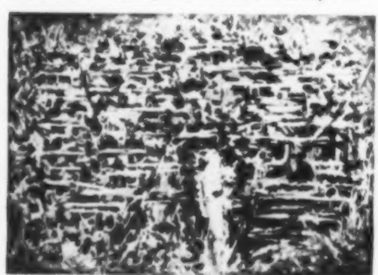
Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Gustav Deppe, Silberner Kopf, 1958



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Thomas Grochowiak, Komposition, 1958



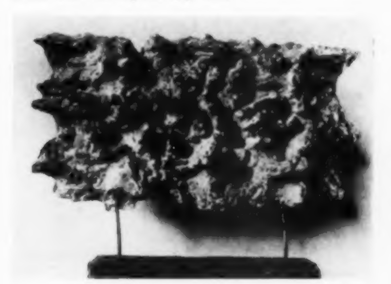
Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Hans Werdehausen, Versunkene Kulturen, 1958



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" M.-L. v. Rogister, Bewegte Kräfte, 1958



Kunsthalle Recklinghausen: „Junger Westen" Ernst Hermanns, Relief, 1958

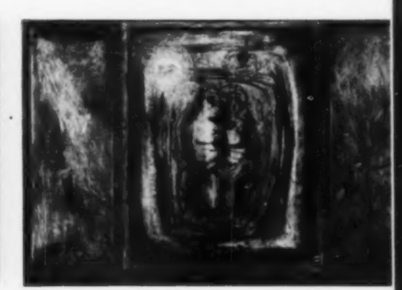




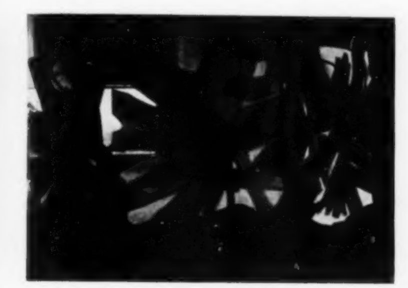
Römer, Frankfurt:
Ausstellung „Triptychon"



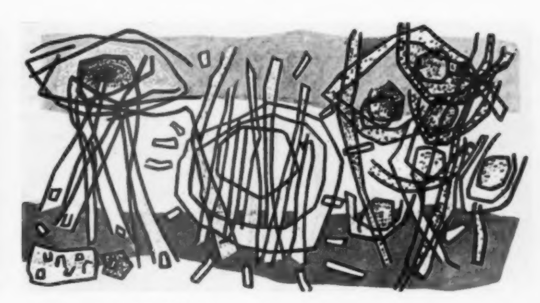
Römer, Frankfurt:
„Triptychon"
Heinz Kreutz, Sonnengesang, 1957/58



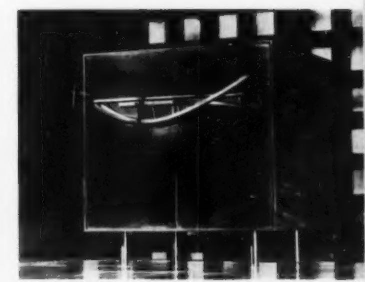
Römer, Frankfurt:
„Triptychon"
Borris Goetz, Miniature intime



Römer, Frankfurt:
„Triptychon"
Hermann Goepfert, Raum-Triptychon



„Kunst am Bau", Mainz:
Fathwinter, Wandbild



„Kunst am Bau", Mainz:
Heinz Hemrich, Tabernakel, 1956



Museum of Art, San Francisco:
Leo Bigenwald, Strenge Form, 1958



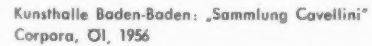
Galerie Renate Boukes, Wiesbaden:
Ferdinand Lammeyer, Urbion I, 1958



Galerie van de Loo, München:
Asger Jorn, Kobold, 1958



Galerie van de Loo,
München: Emil Cimiotti,
Figurengruppe, 1958



Kunsthalle Baden-Baden: „Sammlung Cavellini"
Corpora, Öl, 1956



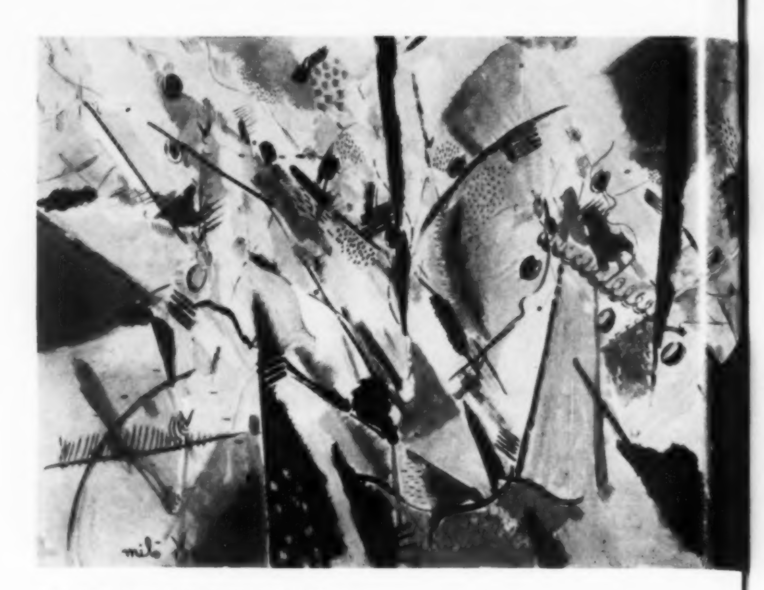
Kunsthalle Baden-Baden: „Sammlung Cavellini"
Afro, Öl, 1953



Kunsthalle Baden-Baden: „Sammlung Cavellini"
Birolli, Öl, 1956







Jean Miló, Grand Printemps, Öl, 1949

WIR STELLEN VOR: Jean Miló

geboren in Saint-Josse-ten-Noode (Brüssel) am 15. Mai 1906. Schüler der Akademie von Brüssel und Saint-Josse. Mitglied von 1925 bis 1926 der Gruppe von Etichove. Von 1926 bis 1931 Subdirektor der Galerie „Le Centdure" in Brüssel. Zahlreiche Aufenthalte in Paris. Stellt regelmäßig in Brüssel und Paris aus. Tritt der Gruppe „Jeune Peinture Belge" bei und stellt in Stockholm, Den Haag, Amsterdam, Zürich und Brüssel aus. Mitgründer der Gruppe „Art Abstrait". Weitere Ausstellungen in Belgien und England. Reist 1953 in den Belgischen Kongo. 1955 große Ausstellung im Ryl. Museum des belgischen Kongo in Terusen.
Vollendete 1958 ein abstraktes Wandbild für das Hochhaus einer Versicherungsgesellschaft in Brüssel.
Literatur: Luc Haesaerts, J. M. Antwerpen 1954.



Jean Miló, Fête de Famille, Öl, 1958

Stärkste Beachtung verdient die Wols-Ausstellung der Galerie Claude Bernard. Sie vereinigte eine stattliche Anzahl von kleinen Gouachen des Malers, dessen Wert in geistiger und materieller Hinsicht immer höher veranschlagt wird. Diese kolorierten Zeichnungen gehören denn auch zum Konzentriertesten, was die neue Malerei zu bieten hat. Sie illustrieren Wols' Ausspruch, daß ein kleines Blatt die ganze Welt enthalten könne. Der Bezug zur Welt ist in ihnen überaus deutlich, zuweilen in einem naturalistischen Sinn, wenn Wols wie unter dem Mikroskop erschaute Gespinste malt. Tatsächlich hat der Maler eine zeitlang mikroskopisch gearbeitet. Wols führt die Feder mit der Genauigkeit eines alten Meisters und erzeugt ein unheimliches, immer aber ins Ästhetische zurückgeholtes Leben. In manchem frühen Blatt wird formal und motivlich Klee nachgeahmt. Später aber baut Wols seine skurrile Welt aus eigenen Stoffen auf. In ihr bekundet sich eine extreme Introversion. In der Intensität des Expressiven und in der Transparenz der farbigen Mittel steht Wols Klee nicht nach. Den Spätergeborenen aber kennzeichnet ein Zug zum Verquälten, in dem subjektive Anlage und die Gärungen der Zeit sich begegnen, wohingegen Klee die völlige Herrschaft des Klassikers über seine Schöpfungen behält und eine Distanz wahrt, mit der er immer schon über seinen Gegenstand und über sich selbst hinaus ist.

Die Galerie Arnaud zeigte neue Arbeiten von Oscar Gauthier, Bilder von einer krassen Buntheit und einem schematischen, Farbfeld neben Farbfeld wahllos setzenden Bildaufbau. Die Ausstellung machte deutlich, wie wenig die aus bloßen Farbimpulsen entwickelte neuere Malerei vor dem kunstgewerblichen Verschleiß gesichert ist.

Der Bildhauer Béothy stellte in der Galerie Berri-Lardy neue Skulpturen aus. Béothy ist ein disziplinvoller Handwerker im sicheren Umgang mit den verschiedensten, glatt geschliffenen Hölzern. Trotz ständig wechselnder Formeinfälle bleibt seine Plastik von hauptsächlich dekorativer Wirkung, da es ihm nicht gelingt, über den „floralen" Stil mit gewundenem und geschweiftem Wucher der Konturen, wie ihn der Jugendstil überstrapaziert hat, hinauszugelangen. Diese Gebilde scheinen sich in weichen Bewegungen durch den Raum zu schlängeln, was besagt, daß sie sich auf eine Konfrontation mit dem Raum, auf die es bei der Plastik ankommt, nicht einlassen.

Paul Facchetti präsentierte mehrere Künstler seiner Galerie, unter denen der Plastiker Kemeny mit seinen Metall-Reliefs sich immer deutlicher als einer der wichtigsten, kommenden Bildhauer ausweist. Sein Thema ist die gerasterte Fläche. Kemeny versteht es, durch bloße Wiederholung eines einzelnen Metallelementes, das, rhythmisch versetzt, in unterschiedlichen Größen die Fläche überwuchert, reiche Abläufe, ohne jede Monotonie, zu entwickeln. In dieser Ausstellung verdienen ferner die Bilder der Maler René Acht, Dubuffet, Gaïtis und Laubiès Beachtung.

Rechtes Ufer:

Auf dem rechten Ufer der Seine zeigte die Galerie de France Bilder des polnischen Malers Maryan, der aus altmexikanischen Bildvorstellungen genährte Figurationen bildet, die im Schnitt der Formen an Picasso geschult sind. Sie zeigen, daß der längst totgeglaubte „Phantomismus" in Paris trotz der Welle des Tachismus, der die Picassonachfolge überschwemmt hat, immer noch reiche Blüten treibt.

Die Galerie Louise Leiris widmete dem Bildhauer Henri Laurens, den viele Franzosen in seiner Bedeutung dem Engländer Henry Moore voranstellen, eine Gedächtnisausstellung mit kleineren Steinskulpturen aus den Jahren 1919 bis 1943. Mit Laurens ist 1953 eine große Formkraft dahingegangen. Er war einer der wenigen, denen es gelungen ist, aus dem Kubismus für die Plastik richtige Folgerungen zu ziehen, obwohl seine spätere Abkehr vom kubisch gebrochenen Körper von dem richtigen Empfinden geleitet wurde, daß das isolierte kubische Prinzip die Plastik zum vielseitigen Relief verarmen läßt. In seinen späteren Arbeiten gelangt Laurens zur volumengeschwellten Form im Sinne Arps, wenn auch immer an den Gegenstand gebunden. Der Stein wird hier wieder seinen ursprünglichen Gestaltprinzipien gemäß behandelt. Dennoch wirken die späteren Arbeiten vergleichsweise zu glatt, ohne Härte. Sie streifen das Elegante und halten mit der Kraft und Originalität beispielsweise der kleinen frühen Köpfe nicht Schritt.

Die Galerie Maeght weist mit ihrer November-Ausstellung auf den 1923 geborenen Amerikaner Kelly hin, einem Vertreter der konkreten Malerei. Seine Arbeiten, die sich oft mit der Darstellung einer einzelnen Form begnügen, bleiben trotz größter Bildformate im Kunstgewerblichen stecken. Man empfindet die unerfüllte Leere riesiger Blau-Rot- oder Gelbflächen, die in gebrauchsgraphischer Verwendung sicher wirkungsvoll wären.

Die Galerie Schoeller veranstaltete eine Ausstellung mit Bildern, meist Gouachen, verschiedener Pariser Maler, unter denen Fautrier und Talcoat die bekanntesten sind. Die Auswahl der Arbeiten befriedigte nicht.

Der Maler Britan, den die Galerie Ariel zeigte, malt erdfarbene Kompositionen mit großen Formlappen, denen es nicht an schöner Materie, aber an kräftigen Akzenten fehlt.

In der Galerie Rive droite war eine schöne Auswahl von Graphiken moderner Meister (Braque, Tanguy, Miró, Ernst, Klee, Dubuffet, Dali, Duchamp, Mathieu, Schwitters u. a.) zu sehen, Blätter eines ästhetisch gezähmten Surrealismus.

Jacques Massol zeigte ein Ensemble von Bildern struktureller Malerei, aus dem Cortot und Dmitrienko durch den geregelten Ablauf ihrer Strukturen hervorstechen.

Der Surrealismus hat einen neuen Vertreter in dem 23jährigen Jugoslaven Dado gefunden. Das Makabre seiner Motivwelt ist kaum zu übertreffen. Aufgedunsene Kinderleiber und glotzende Wasserköpfe, zu qualligen Knäueln verschlungen, sind sein beliebtestes Thema. Diese Anhäufung von Monstrositäten und Scheußlichkeiten, in leichenhaften Tönen mehr skizziert als ausgemalt, fügt sich nur in wenigen Bildern einem noch ungelenken Kompositionswillen, mit dem es dem Maler immerhin gelingt, seinen Zug zur Karikatur abzustreifen. Gezeigt wurden diese Bilder in der wagemutigen, kein Experiment scheuenden jungen Galerie Cordier. Diese Galerie wird am 10. Dezember eine deutsche Filiale in Frankfurt eröffnen, ein Ereignis, das stimulierend auf das deutsche Ausstellungswesen wirken könnte. K. J. F.

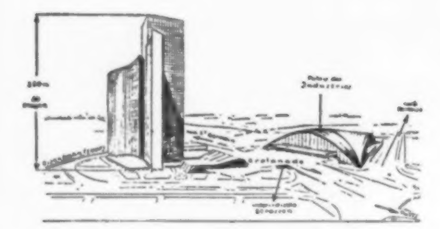
Neue Bauten in Paris

Am 3. November wurde in Paris der neue Sitz der Unesco auf der Place de Fontenoy seiner Bestimmung übergeben. Die Kosten für Bau und Ausstattung der Gesamtanlage belaufen sich auf vierzig Millionen DM. Ist dieser Aufwand gerechtfertigt? Bereichert das Werk das Pariser Stadtbild? Ich möchte diese Fragen bejahen. Man hat diesmal den Mut gehabt, „auf das Genie zu wetten", d. h. man hat wirklich schöpferische Persönlichkeiten herangezogen, sowohl für die Architektur, wie auch für den plastischen und malerischen Schmuck. Der neue Sitz der Unesco umfaßt drei Baukörper. Das höchste Gebäude ist das siebenstöckige Sekretariat. Ein ebenerdiger Trakt verbindet es mit dem Bau, der den großen Konferenzsaal und die Säle der Kommissionen enthält. Das dritte Gebäude ist vierstöckig; es beherbergt die ständigen Delegationen. Die Pläne für die Gesamtanlage schuf ein Architektenteam, dem Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi und Bernard Zehrfuss angehörten. Breuer, ein gebürtiger Ungar, war von 1920 bis 1928 am Bauhaus als Architekt und Entwerfer tätig und lebt seit 1937 in den USA. Der Italiener Nervi (geb. 1891) gilt als einer der kühnsten Konstrukteure unserer Zeit. Zehrfuss zählt zu den führenden Architekten Frankreichs. Nachdem die Pläne von einer gleichfalls internationalen Jury, zu der u. a. Walter Gropius zählte, gebilligt worden waren, erfolgte am 10. April 1955 der erste Spatenstich. Die eigentliche Konstruktion leitete der Amerikaner Collison an Ort und Stelle.

Während seinerzeit beim Genfer Völkerbundpalais der Wille zur Repräsentation den Sieg davon trug — einen Pyrrhussieg freilich — war bei der Pariser Unesco der funktionale Gesichtspunkt vorwaltend, ohne daß deshalb die ästhetischen Forderungen der städtebaulichen Aufgabe (Ergänzung des Halbkreises hinter der Ecole Militaire, einem bedeutenden Bauwerk des 18. Jahrhunderts von Jacques Ange Gabriel) und der Materialbehandlung (Beton, römischer Travertin, bretonischer Granit, norwegischer Quarz) unerfüllt geblieben wären. Mit dem großen Konferenzsaal gelang Pier Luigi Nervi ein Raum von fast sakraler Würde. Auch sein schalenförmiges Schutzdach über dem Haupteingang ist eine originelle Konstruktion. Im Souterrain des Konferenzgebäudes befinden sich die Sitzungssäle der Nationen; der deutsche Saal mit seiner welligen Decke wurde nach den Plänen von Johannes Krahn ausgeführt, der u. a. auch das Deutsche Haus der Pariser Cité Universitaire erbaut hat. Besonders geglückt sind der dänische Saal (Architekt: Hans J. Wegner, Kopenhagen), dessen Farben gut zusammenstimmen, und der italienische (Architekten: Belgioioso, Peressuti und Rogers); dieser wird durch 45 mit der Hand geschnittenen Beleuchtungskörper aus Muraner Opalinglas vielleicht etwas zu effektvoll erhellt.

Die Aufträge für den künstlerischen Schmuck wurden an die Maler Afro, Appel, Matta, Mirò, Picasso und Tamayo, sowie an die Plastiker Arp, Calder und Moore vergeben. Picassos 80 Quadratmeter große, auf Holzplatten gemalte Allegorie, den Sieg des Guten über das Böse darstellend, wird umstritten; man kann sie nur aus geringer Entfernung und bei künstlicher Beleuchtung betrachten. Jedenfalls: die Höhe von „Guernica" hat der Meister in diesem Werk nicht erreicht. — Von seinem Landsmann Mirò stammen die zusammen mit dem Keramiker Artigas ausgeführten keramischen Darstellungen auf den zwei Mauern („Mauer der Sonne" und „Mauer des Mondes") zwischen dem Sekretariat und dem Konferenzgebäude. Mirò erhielt für dieses schöne Werk den Guggenheim-Preis von 10 000 Dollar. Für den kultivierten Farbensinn des Italieners Afro zeugt seine 6 Meter lange und 2,80 Meter hohe Darstellung „Der Garten der Hoffnung" im 7. Stockwerk des Sekretariats, zwischen Restaurant und Bar.

Henry Moores monumentale Marmorstatue der „Liegenden" beherrscht den weiten Raum vor dem Sekretariatsgebäude. Calders 10 Meter hohes Mobile — das größte Europas — neben dem Konferenzgebäude auf der Seite der Avenue de Souffren ist so aufgestellt, daß es zusammen mit dem im Hintergrund leise verdämmernden Eiffelturm gesehen werden kann. Arps Bronzerelief, das die Außenmauer der Bibliothek schmücken soll, fehlte noch, als ich einige Tage vor dem 3. November den Unesco-Sitz besichtigte. Knapp vor der Vollendung stand der japanische Garten nach Plänen von Isamu Noguchi, der in Los Angeles als Sohn eines Japaners und einer Amerikanerin zur Welt kam. Der Garten liegt zwischen dem Sekretariatsgebäude und dem Bau der Delegationen und verspricht ein besonderer Anziehungspunkt des Unesco-Sitzes zu werden.



Lageskizze des Palais des Industries in Paris

Eine ähnliche Aufgabe wie die Unesco stellte die Nato, deren Sekretariatsgebäude in Paris der Fertigstellung entgegengeht. Dem Gebäude liegt die V-Form zugrunde, während das Sekretariatsgebäude der Unesco in Y-Form errichtet ist; mit seiner konventionellen Architektur bedeutet es keine Bereicherung des Pariser Stadtbilds.
Eine städtebauliche und architektonische Großtat verspricht die Gestaltung zu werden, die seit drei Jahren um den Platz Rond Point de la Défense im Gange ist. Auf diesen Platz mündet die Avenue de la Grande Armée, in der sich die Champs-Elysées gradlinig fortsetzen. Im Mittelpunkt der von Bernard Zehrfuss geleiteten Gesamtplanung befindet sich der fast fertige Industriepalast („Centre national des Industries et des Techniques") von den Architekten Camelot, de Mailly und Zehrfuss; er soll in erster Linie Ausstellungszwecken dienen. Die von einer stützenfreien Kuppel überwölbte Haupthalle umfaßt eine Fläche von rund 40 000 Quadratmetern, wovon etwa die Hälfte auf Büros, Restaurants, Lager- und Konferenzräume etc. entfällt.
Am Rond Point de la Défense soll der erste Wolkenkratzer im Pariser Weichbild entstehen; mit 80 Stockwerken wird er eine Höhe von 260 Metern erreichen. Außerdem sind längs der Avenue de la Grande Armée Hochhäuser geplant, die hintereinander angeordnet werden sollen.
Nicht recht voran kommt der schon lange geplante Pariser Rundfunkbau des Architekten Henri Bernard.
In der Nähe von Paris, in Villeparisis, wurde soeben die im Geiste moderner Kunst konstruierte und geschmückte Kirche „Notre Dame de la Paix" dem Kult übergeben. Der Architekt ist Novarina, dem die Kirchen von Assy und von Audincourt Weltruhm verschafft haben. Auch für dieses Gotteshaus hat er zur Ausschmückung bedeutende Künstler herangezogen: Jean Bazaine, von dem die Glasfenster stammen, und Rodolphe Raoul Ubac, der den Kreuzweg geschaffen hat.

Der achte „Salon d'Art sacré"

Über die erstaunlich rege Tätigkeit Frankreichs auf dem Gebiet der sakralen Kunst gibt der diesjährige achte „Salon d'art sacré" im Pariser „Musée d'Art moderne" Rechenschaft. Das Anwachsen der Städte, vor allem aber die Rückkehr zur „Kleinen Pfarrgemeinde" haben besonders den Bau kleiner Gotteshäuser begünstigt. Unter ihnen erregt die Kirche der heiligen Therese in Hem unsere Bewunderung. Hem ist eine halb von Bauern, halb von Arbeitern bewohnte Ortschaft in der Nähe der nordfranzösischen Textilstadt Roubaix. Das einfache, in die karge Landschaft wunderbar sich einfügende Kirchlein wurde von dem Basler Architekten Hermann Baur errichtet. Die Seitenwände bilden zwei Glasfenster von Alfred Manessier, der in Farben und Rhythmen die „Geschichte einer Seele" erzählt, nämlich der Patronin der Kirche, der heil. Therese von Lisieux.
Zu den großen Bauaufgaben, auf die der „Salon d'Art sacré" durch Fotos hinweist, gehört die unterirdische Basilika von Lourdes, die Raum für 20 000 Pilger bietet. Pierre Vago, der auch bei der Bebauung des Berliner Hansaviertels mitgewirkt hat, schuf sie 1957/58 unter Heranziehung eines Beirats internationaler Architekten.
Als einen Markstein in der Entwicklung des modernen französischen Kirchenbaus darf die Kirche Notre Dame gelten, die der junge, durch seinen kühnen Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung bekannt gewordene Architekt Guilleaume Gillet in der aus den Ruinen des letzten Kriegs völlig neu erstandenen Stadt Royan, im Westen, an der Atlantikküste gebaut hat. Sein Mitarbeiter bei der Konstruktion war der geniale Ingenieur Lafaille. Notre Dame de Royan wurde im Juli dieses Jahres eingeweiht.
Zu den stärksten Eindrücken auf der Ausstellung des diesjährigen „Salon d'Art sacré" zählen die Zeichnungen des greisen Jacques Villon zu seinen Glasfenstern in der Sakramentskapelle von Metz. „Die schönen Glasfenster des XV. Jahrhunderts leiden unter ihnen in keiner Weise, aber jegliche mittelmäßige Nachbarschaft des XIX. Jahrhunderts wird unerträglich. Alle, die einen lebendigen Sinn für künstlerische Werte und deren tiefen Sinn besitzen, alle, für die Leben das essentielle Wunder und die Verherrlichung dieses Wunders das höchste Ziel der Kunst bedeutet, können sich nur dieses gelungenen Werks erfreuen", bemerkt Joseph Pichard, der Initiator des „Salon d'Arts sacré".

L. Z.

Kunstbrief aus Norddeutschland

Selten sah man eine so absonderliche, so phantastische, so faszinierende Ausstellung wie die des Gesamtwerks von Rolf Nesch, das der Kunstverein in Hamburg im September/Oktober erstmals geschlossen vor Augen führte. An Hand von mehr als 250 Arbeiten aus 35 Jahren trat die ganze Eigenart und Bedeutung des heute 65jährigen Künstlers zutage, der Deutschland 1933 um der Freiheit der Kunst willen verließ und seitdem in seiner Wahlheimat Norwegen, dem „Lande Edvard Munchs", abseits vom Getriebe unserer Zeit neue Bereiche bildnerischen Gestaltens erschloß. (Die Ausstellung ist gegenwärtig bis Anfang Januar in der Kunsthalle Bremen zu sehen und wandert dann weiter nach Düsseldorf und Stuttgart.) — Anders als bei vielen Künstlern unserer Tage bilden die ungewöhnlichen Techniken und ausgefallenen Werkstoffe, die er in seinen „Materialbildern" verwendet, für Nesch keinen bloßen Effekt. Stets stehen die Mittel im Dienst eines spezifischen, vorwiegend gegenständlich-figurativen Ausdrucks, der nur so und nicht anders realisiert werden kann. Neschs bildnerische Phantasie erfindet sich in kühnen Experimenten und unermüdlichen Basteleien ganz neuartige Realisationsformen, zugleich aber locken die oft surrealen Materialverwendungen die Phantasie ihrerseits wiederum auf bisher unbekannte Wege. Immer aber bleibt der unter der Hand des Künstlers verzauberte Werkstoff der Realität verhaftet, „Ausdruckshieroglyphe" für eine aus dem Expressionismus hervorgegangene und ins Abstrakte transponierte nordische Traum- und Spukwelt. Schon als Graphiker ging Nesch frühzeitig eigene Wege, um seine bildnerischen Intentionen adäquat zu verwirklichen. Er ätzte die Metallplatten seiner Radierungen nicht nur in ganz ungewöhnlicher Weise, er bohrte manchmal auch Löcher hinein, vor allem aber lötete er Drähte, Drahtgaze, Kupferstücke und gestanzte Bleche auf, deren meistens figurativ umgedeutete Formen sich dann beim Druck tief in das dicke weiche Büttenpapier einpressen. So entstehen reliefhafte, graphisch-plastische Profilierungen. Die Blätter sind im Wortsinne „geprägt". Doch nicht nur das. Eine eigentümliche, schwer zu definierende Koloristik, die teils erregend grelle, teils dunkel glühende Farbklänge bevorzugt, führt außerdem zu rein malerischen Wirkungen von berückendem Zauber. — Die Kupfer- und Zinkplatten, mit denen Nesch seine immer verschieden ausfallenden Metalldrucke eigenhändig herstellte, wurden in Norwegen schließlich selbst zum Kunstwerk erhoben, zu einer „Malerei mit anderen Mitteln". Sie bildeten die erste Stufe zum „Materialbild", das der Künstler seit 1935 als eine ihm gemäße neue Bildsprache entwickelte. Auf die metallene Grundfläche des Bildes werden meistens Kupferdrähte oder tief profilierte Metallstreifen montiert, die als Fassungen für farbiges Glas, geschliffenen Marmor, perforiertes Zink, Messinggaze, Feldspat, Glimmer, Schiefer, Steine, Holz und viele andere Materialien dienen. Wie schon die Dadaisten bezieht Nesch zuweilen sogar Nägel, Korken, Kordel, Bindfaden, Latten, Drahtgeflecht und Stoffreste in seine Kompositionen ein. Niemals aber sind die Materialien bei ihm Selbstzweck, und auch der dadaistische Bürgerschreck liegt ihm völlig fern. Scheinbar minderwertige Stoffe gewinnen unter seiner formbewußten Hand den Glanz des Kostbaren und in Gestalt eines „Minotaurus" oder „Tänzers", einer „Fischerflotte" oder eines „Heiligen Sebastian" geradezu magisch-zauberische Wirkungen. — Dem Materialbild sind die Plastiken verwandt, die nun ebenfalls zum erstenmal in Deutschland gezeigt werden. Man kann sie mit Prof. Dr. Alfred Hentzen, dem Initiator der Ausstellung, auch als „freiplastische Materialbilder" bezeichnen. Aus zwei am Strand aufgefundenen Steinen bildet Nesch zum Beispiel nur mit etwas Kupferblech eine idolhafte „Mädchenfigur", aus Speckstein schneidet er mit wenigen Kerben einen grotesk-archaischen „Griechen". In vielem spürt man Picasso, Südseeplastik, Stabkirchenornamentik, — so wie in der frühen Graphik Nachwirkungen von Kirchner und Munch unverkennbar bleiben. Derartige Beziehungen berühren jedoch die Eigenständigkeit des Werkes keineswegs. Sie weisen nur auf geistes- und formgeschichtliche Zusammenhänge und deuten die Pole an, zwischen denen sich Neschs durchaus originale, die Bereiche des Legendären und Realen, Phantastischen und Abgründigen, Tragischen und Spaßigen umspannende Kunst bewegt.
Der Hamburger Künstlerclub „die insel" eröffnete einen Ausstellungszyklus, in dem die maßgeblichen Strömungen der experimentellen Malerei in Deutschland, die bisher in der Hansestadt noch nicht gezeigt wurden, an Hand authentischer Beispiele demonstriert werden sollen. Den Auftakt bildete eine ungewöhnlich interessante Kollektion neuer Arbeiten des Frankfurter Malers Bernard Schultze (geb. 1915). Schultze war einer der ersten Maler in Deutschland, der eine neue bildnerische Ausdrucksweise ganz entschieden und auf eigene Art realisierte, die man heute mit Begriffen wie „Tachismus", „Couleur vivante", „Art informel", „lyrische Abstraktion" oder „ungegenständlicher Expressionismus" mehr oder weniger treffend zu umschreiben versucht. Wie die Ausstellung zeigte, hat Schultze gerade in den letzten drei Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht. Von den frühen tachistischen Bildern, auf denen die Farbmaterie organisch rinnt und ein vegetatives Grundmuster bildet, gelangte er allmählich zu immer stärkeren Graden einer reliefhaften Gestaltung der Farbform, die ihn schließlich an eine „Nahtstelle zwischen Malerei und Plastik" brachten, ohne aber die Grenzen des Bildes zu überschreiten. Fremde Stoffe wie Lappen, Fasern, Nägel, ja sogar Äste, Brennholz und Stroh-Emballage von Weinflaschen werden mit „vermalt", allerdings nicht, um durch sich selbst zu wirken und zu schockieren, sondern um in verfremdeter Form die Bildoberfläche auf eine vegetative Weise

zu profilieren und malerisch zu beleben. So ergeben sich Reliefs aus Farbe und Materie, die an Kraterlandschaften, Lavaströme, Schlinggewächse, Zweige, Wolken, Buhnen, Wracks und Ruinenreste erinnern. Sie verkörpern eine düstere, amorphe, geheimnisvolle Welt und können manchmal einen typisch deutschen Hang zum Romantischen nicht ganz verleugnen. Zugleich aber handelt es sich bei diesen Bildern um eine ganz authentische Form einer betont „malerischen" Malerei, der zu begegnen sich wirklich lohnt.

Als äußersten Gegenpol zu Bernard Schultzes extrem vegetativer Malerei zeigt der Hamburger Künstlerclub „die insel" in seiner unmittelbar folgenden Ausstellung gegenwärtig (im November) die kühle, klare, konstruktivistische Kunst des an der Hochschule für Gestaltung in Ulm lehrenden Deutsch-Holländers F. Vordemberge-Gildewart (geb. 1899) zum erstenmal an der Alster. Höchste Klarheit und Präzision, formale Askese und kompromißloser Purismus sind ihre Kennzeichen. Alles Zufällige, Emotionale, Unkontrollierbare wird ausgeschaltet, eine nahezu mathematische Denkweise dominiert. Nur wenige Formen, vor allem Gerade, Dreiecke, Stäbe und Quadrate, dienen als elementare Bausteine des Bildes, das nun nicht mehr „abstrakt", sondern „konkret" aufzufassen ist und keinerlei Assoziationen mit Gegenständen oder Visionen erlaubt. Auch die Farbe wird rein konstruktiv verwendet, mit sehr subtilen Akzenten und Gleichgewichten, doch unter völligem Verzicht auf „peinture" im traditionellen Sinne. — Die Ausstellung umfaßt Werke aus 35 Jahren und demonstriert die Kontinuität im Werk von Vordemberge-Gildewart. Von Anfang an kennzeichnet sein Schaffen eine ausgeprägte Sensibilität für Proportion und Ausgewogenheiten innerhalb des Asymmetrischen. Die berühmte Komposition von 1924 mit sparsam aufmontiertem Glas, Metall und Holz bildet dafür bereits ein überzeugendes Beispiel. Sie zählt zu den Inkunabeln des deutschen Konstruktivismus und ist auch in Jaffés grundlegendem Buch über die „Stijl"-Bewegung abgebildet. Es folgen betont glatte, flächige Bilder in zurückhaltenden Farben, besonders Blau und Grau. Manchmal hat der Künstler eine ganze Komposition auch nur in einem einzigen Farbton gehalten und z. B. Rot auf Rot oder Schwarz auf Schwarz gemalt. Die verschiedenen Flächen sind dann durch feingliedriges poröses Relief oder einen unterschiedlichen Grad von Stumpfheit oder Glanz gegeneinander abgehoben. Auf seinen in Amsterdam und Ulm in den letzten Jahren entstandenen Bildern bevorzugt Vordemberge-Gildewart starke, reine Farbkontraste, ohne die charakteristische Ausgewogenheit seiner Komposition aufzugeben. Für fast alle seine Schöpfungen gilt, was sein Freund Jean Arp einmal über sie schrieb. Er nannte sie „Oasen der Reinheit im Chaos unserer Epoche".

Daß der Purismus der Konstruktivisten keineswegs steril ist und Monotonie zur Folge hat, beweist eine Ausstellung „Konstruktive Malerei", die gleichzeitig im Hamburger Völkerkundemuseum stattfindet. Die sieben ausstellenden Maler, die der Pariser Galerie Denise René nahestehen und zum Teil aus der seit Kriegsende recht aktiven „Gruppe" in Hamburg hervorgingen, zeigen eine bei den Konstruktivisten kaum vermutete Vielfalt an Formen und Temperamenten. Die Werke von Joachim Albrecht kennzeichnet eine schräge Verschränkung von Quadraten, Rechtecken und Rhomben in plakativen Farben, mit sehr viel Schwarz. Manchmal sind schwarze Flächen auch gegen andere schwarze Flächen gesetzt, die sich lediglich durch einen unterschiedlichen Grad an Mattheit oder Glanz voneinander abheben. Der in Paris lebende Günter Fruhtrunk setzt vorwiegend Kreise, Kugeln, schmale Rechtecke und Stabformen vor den Bildgrund, so innerhalb der Fläche Tiefe suggerierend, und bevorzugt dabei laute, zuweilen gewagte Farben. Außerdem läßt er glatt mit porösen Oberflächen kontrastieren. Der Hamburger Max Hermann Mahlmann erzielt raumbildende Wirkungen zum Teil auch durch sparsame Reliefierung der geometrischen Bildoberfläche. Seine Kompositionsweise charakterisiert eine Tendenz zum Lichten, Schwebenden, die besonders deutlich wird, wenn Linie und Fläche als Segmente ineinandergreifen. Eine noch leichtere, schwebende Equilibristik der Formen und Farben kennzeichnet das Schaffen von Gudrun Piper. Auch sie bezieht die Linie und reliefartige flache Stufungen in ihre Kompositionen ein, unter denen es reizvolle schmale Hoch- und Querformate gibt. Ihr ausgesprochen femininer Charakter läßt sich trotz der strengen Form nicht verleugnen. — Eine ganz andere Richtung schlägt der Rheinländer Günther-Ferdinand Ris ein. Ohne das streng konstruktive Prinzip aufzugeben, erfindet er eigentümliche asymmetrische Flächenformen, die mit Geraden und Dreiecksplittern einfallsreich in den begrenzenden Rahmen verspannt sind. Ris zeigt, wie man den Kanon durchbrechen kann, ohne vom vorgezeichneten Weg abzuweichen. — Hildegard Strombergers frühe Kompositionen sind hart, karg, lapidar. Große gezackte Formen werden in die platt gespritzte, lackierte, geschliffene Farbfläche gespannt und zu zeichenhaften Akzenten verdichtet. Die späteren Werke basieren auf geometrisch aufgeteilten Flächen. Ein Bild ist z. B. schachbrettartig in kleine Quadrate zerlegt; und allein durch Diagonalteilung dieser Quadrate nach dem Prinzip einer Reihenkomposition und durch verschiedenwertige Tonstufen der Silberfarbe entsteht ein spannungsvolles Gefüge. In einer anderen, ganz auf Schwarzweiß gestellten Komposition wird der strenge Rhythmus der Reihe durchbrochen und ins Kaleidoskopartig-Rotierende umgewandelt. — Auf dem Wege des konstruktivistischen Experiments wagt sich der in Paris lebende Argentinier Luis Tomasello am weitesten voran. Ihm geht es um das Problem der Vibration; und um die Vibration mit konstruktivistischen Mitteln darzustellen, montiert er auf seine nach dem Vorbild Mondrians auf die Spitze gestellten Quadratformate kleine Holzleisten, deren schräg abgefeilten Ränder die einzigen Farbträger bilden. Eine andere Arbeit besteht nur aus winzigen grauen Quadraten, deren verschiedenwertige Tönung eine verblüffende wellenförmige Vibration erzeugt. In beiden Fällen wird die Bildoberfläche im plastischen Sinne belebt oder gestaltet. Tomasello zeigt, daß es auch innerhalb des puristischen Konstruktivismus Grenzen gibt, die man überschreiten kann, ohne dem Prinzip untreu zu werden.

In Hannover setzt die Kestner-Gesellschaft unter der bewährten Leitung von Dr. Werner Schmalenbach ihre Kette von „Uraufführungen" oder „Premieren" auf dem Gebiet der bildenden Künste stetig fort. Die drei letzten Ausstellungen galten Bruno Goller, Jean-Paul Riopelle und Julius Bissier.

Besonders Goller bedeutete wirklich eine „Entdeckung". Seine Malerei beweist, daß es innerhalb der gegenständlichen Kunst mit den Mitteln der „Verfremdung" und eines poetischen „Dingfetischismus" auch heute noch durchaus eigene und zeitgemäße Ausdrucksmöglichkeiten gibt.

Die ganze Vielfalt der deutschen Malerei seit 1950 spiegelt eine Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins unter dem Titel „Ars viva". Ein halbes Jahrhundert beträgt der Altersunterschied zwischen Ritschl und Arwen, und vierzig Jahre trennen Carl Buchheister von Klaus Jürgen Fischer. Dennoch ergibt sich ein Zusammenklang, der von einer erstaunlichen Kontinuität und Einheitlichkeit der Gesinnung zeugt. Wieder einmal zeigt sich, in welchem Maße die Kunst von heute zum „Zeichen" geworden ist. Dabei hat sich, wie Max Bense kürzlich feststellte, das Verhältnis zwischen dem Zeichen und den Mitteln, mit denen es dargestellt wird, wesentlich verändert. Das „Machen" rückt immer mehr in den Mittelpunkt, und der Bedeutungscharakter verschwindet immer mehr hinter dem Zeichenträger. Das beweisen heute die Tachisten auf der einen, die Konstruktivisten auf der anderen Seite. Die maßgeblichen Maler der mittleren und jüngeren Generation haben sich dem tachistisch-psychographischen Flügel angeschlossen und treiben diese Richtung energisch voran. Cavael, Dahmen, Fietz, Gaul, Götz, Greis, Hoehme, Platschek, Schultze, Schumacher und Thieler liefern dafür in Oldenburg vielschichtige Beispiele. Aber auch die Konstruktivisten sind noch mit neuen Impulsen am Werke. Neben Ritschl bestätigt das hier vor allem wieder Hildegard Stromberger. Zwischen beiden Polen bewegen sich u. a. Imkamp, Mauke, Wagner und Wendland. Bargheer und Camaro lassen bei aller Abstraktion die Bezüge zum Gegenständlichen nicht abreißen. Mit charakteristischen Arbeiten sind Nay und Trökes in der Auswahl vertreten. Die sehr erfreuliche Ausstellung vermittelt die Kenntnis der deutschen Gegenwartsmalerei auch an Orten, die sonst nicht als Kunstzentren gelten, und soll noch in mehreren anderen Städten gezeigt werden.

Nach den Ausstellungen, die lebenden Künstlern gewidmet sind, abschließend noch ein Bericht über die Gedächtnisausstellung zum 20. Todestag von Ernst Barlach, die die Overbeck-Gesellschaft in Lübeck gegenwärtig veranstaltet. Sie umfaßt über hundert Handzeichnungen des Künstlers. Der größte Teil der Blätter stammt aus den Sammlungen Reemtsma (Hamburg) und Nieser (Aachen). Außerdem kamen Leihgaben aus Museums- und Privatbesitz in Hamburg, Bremen, Kiel und Berlin hinzu. Gleichzeitig stellt das Behnhaus in Lübeck Barlachs gesamtes druckgraphisches Werk aus, das dreihundert Holzschnitte und Lithographien umfaßt und bereits im Sommer dieses Jahres erstmals in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war. — Vergleicht man die beiden Ausstellungen miteinander, so wird die Überlegenheit der freien Zeichnung über die gebundene Graphik bei Barlach offenkundig. Fast niemals hat Barlach seine Bilder im druckgraphischen Medium konzipiert. Stets gingen freie zeichnerische Entwürfe voraus, immer dienten ihm Steinplatte und Holzstock lediglich als Reproduktionsmittel. Nur in den Handzeichnungen bleibt die lapidare Ausdruckskraft, die Barlachs Werke beseelt, unmittelbar zu spüren. Das gilt natürlich nicht minder für seine eigenhändig geschnitzten Holzskulpturen. — Die Ausstellung der Zeichnungen beginnt mit interessanten frühen Blättern einer Periode „Barlach avant Barlach", die noch ausgesprochen jugendstilhafte Züge kennzeichnet, zugleich aber schon auf Späteres vorausweist. Da sind vor allem die Titelblattentwürfe für die Zeitschrift „Jugend" sowie verschiedenartige groteske Szenen, in denen Elemente von Karikatur, Symbolismus und sozialer Satire auf eigenwillige Weise verschmelzen. Aber auch so anmutig-beschwingte Darstellungen wie die Bleistift- und Kohlezeichnung „Frühlingswind", die ein junges Mädchen schildert, dessen langwallendes Haar und hochgewirbeltes Kleid mit Blumen und Bäumen eine kühn fließende Jugendstilarabeske bildet. — Der eigentliche Barlach beginnt mit den russischen Bauerngestalten um 1908/10. Bald darauf setzt die Reihe der großartigen Kohlezeichnungen ein, mit den für Barlach so charakteristischen, schwerblütig-verschlossenen und ekstatisch-bewegten Gestalten. Der Schäfer im Wind, das schräg emporschwebende Liebespaar, die Skizze zum Güstrower Engel und die Entwürfe zum „Fries der Lauschenden" bilden faszinierende Beispiele dafür, wie Barlach mit nur wenigen Strichen eine höchste Ausdrucksintensität erreicht. Manche dieser Blätter sind durch ihre splittrig-sperrige Struktur Barlachs Höl-

zern verwandt, andere kennzeichnet ein lyrisch fließender Linienzug. Immer aber handelt es sich um ebenso freie wie strenge Erfindungen: Paraphrasen um die menschliche Gestalt „in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde".

Hanns Theodor Flemming

Kunstausstellungen im Rheinland

Die rheinische Herbstsaison wurde bestimmt von zwei großen Ausstellungen, die der „Goldenen Zeit" der Moderne, dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts gewidmet waren: der Düsseldorfer DADA-Ausstellung (jetzt in Frankfurt) und der Kölner Kandinsky-Retrospektive. Aus dem nahen westfälischen Hagen kam dann noch die von Zürich übernommene van-de-Velde-Gedenkausstellung hinzu und wies auf die Vorgeschichte der Kunst unseres Jahrhunderts hin.

In Düsseldorf wurde die DADA-Schau zum großartig geglückten Erstling des neu engagierten Kondirektors im Kunstverein, Dr. Ewald Rathke, der seine von temperamentvoller Begeisterung getragenen Ideen in gründlicher Arbeit, gemeinsam mit seinem Kollegen Dr. Hering, zu einem gut durchdachten Ausstellungsprogramm verdichtete. Das schwer überschaubare Material der Schau wurde gut systematisiert, die nicht immer optisch wirksamen Objekte waren geschickt präsentiert und so kam eine Ausstellung zustande, die ein vielfältig schillerndes Bild vom Phänomen DADA vermittelte, ohne darum DADA museal zu mumifizieren.

DADA war keine Kunstrichtung, so wird im Katalogvorwort ausdrücklich betont, aber die Ausstellung machte überdeutlich, daß unsere heutige Kunst nicht denkbar ist ohne DADA. Die Situation ist paradox: Obwohl die Ausstellungsinitiatoren sich entschieden (und durchaus zu Recht) dagegen wehren, DADA ausschließlich als „Kunst" gewertet zu sehen, betonen sie dadurch, daß sie es zum Gegenstand einer Ausstellung (noch dazu in einem Kunstverein) machen, gerade die künstlerische Komponente des „Mouvement DADA". Die Linie führt von Duchamps „ready — mades" (leider wegen Leihschwierigkeiten nur in Repliken gezeigt) direkt zu Schwitters traumhaft verwunschenen Collagen. Auch Dubuffets Montagemalereien sind ohne die Befreiung des Materials vom vorurteilsbeladenen Begriff der „Schönheit" nicht vorzustellen, ebenso wie Pollocks Tachismen nur auf dem Hintergrund von DADA denkbar sind, das erstmals den Zufall zum Gesetz des Kunstwerks erhob. Der Stil Arps wie auch Max Ernst's ist zu ihrer DADA-Zeit bereits definiert, er wurde später diszipliniert, es kamen neue Elemente hinzu, aber die damals gemachten Erfahrungen werden auch später nicht verleugnet.

Es ist jedoch falsch, zu denken, daß die Ausstellung ausschließlich Bildwerke (im weitesten Sinne des Wortes) zeigte. Die literarischen Dokumente fehlten ebensowenig wie Flugschriften und Plakate (von denen die Typografen heute noch zehren), Richters und Eggelings Studien waren ausgestellt, die zu den ersten abstrakten Filmen (1921) führten (sie wurden in einer Sondervorstellung gezeigt), desgleichen Man Rays Fotomontagen, die Rayogramme. Im Eingangsraum wurde mit Fotos das Cabaret Voltaire zitiert.

Man verfiel nicht auf den Fehler, die DADA-Schau zu einem dadaistischen Spektakel von 1958 werden zu lassen, was ein Anachronismus gewesen wäre, aber indem, oder auch: obwohl man DADA „seriös" präsentierte, betonte man die Aktualität. Und dieser Gewinn rechtfertigt den durch die sachliche Dokumentation bewirkten Verlust des aggressiven, scharfen Flairs, das ein wesentliches Ingrediens von DADA war.

Während die DADA-Ausstellung vor allem Informationen brachte, war die Kandinsky-Ausstellung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums Anlaß zu kritischer Überprüfung des eigenen Verhältnisses zu Kandinsky. Die Schau, die mit Hilfe privater Mäzene zustande kam, bot etwa 100 Gemälde und Gouachen, die fast ausschließlich aus dem Besitz der Witwe Nina Kandinsky stammen, es sind also vielfach Werke, die in der Öffentlichkeit weniger bekannt sind. Das Schwergewicht liegt ein wenig zu sehr auf der mittleren und späten Schaffenszeit, also auf den Jahren 1920, in denen Nina Kandinsky die Weggefährtin des Malers war. Aber durch Leihgaben konnten für die Darstellung der wichtigen Jahre zwischen 1910 und 1914 noch einige wesentliche Werke hinzugefügt werden, so daß zumindest qualitativ, wenn auch nicht quantitativ das Gleichgewicht wiederhergestellt ist.

Während in seinen letzten Lebensjahren dem nach Paris emigrierten Maler keine große Ausstellung gewidmet wurde, stieg sein Ansehen sehr bald nach seinem Tode. Von der konstruktivistischen Richtung wurde vor allem der mittlere und späte Kandinsky reklamiert, der streng disziplinierte Maler, der mit geometrischen, rational faßbaren Elementen arbeitet. Die Künstler der ‚art informel' hingegen entdeckten etwa 10 Jahre später den Kandinsky der Jahre vor dem ersten Weltkrieg, den Kandinsky der stark expressiv betonten Kompositionen. In diesen Arbeiten meint man heute das Genie des Russen zu erkennen (Grohmann spricht in seiner neuen Monografie ausdrücklich von „Geniezeit"), während man sich von den kühleren, distanzierteren und auch verschlüsselteren Werken der Spätzeit abwendet.

Gewiß, die Zeit des Aufbruchs zur gegenstandslosen Kunst, die Jahre zwischen 1910 und 1914 haben etwas Erregendes und Faszinierendes. Der Schwebezustand des Umschlags, der genialische Zugriff, der Rausch der Freiheit, die Unverbrauchtheit des Materials, die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Situation, das sind Elemente, die gerade uns Nachgeborene, die immer noch von den damals eröffneten Möglichkeiten zehren, besonders anziehen. Aber Kandinskys Größe gründet darauf, daß er den Augenblick spontaner Eroberung nicht zum Zustand werden ließ, daß er erkannte, wie sehr vitale Unbekümmertheit, „Sturm und Drang" eine Angelegenheit der Jugend ist, während dem Alter die bewußte, kontrollierte Arbeit, die Vergeistigung der Mittel gemäß ist.

Es ist in dieser Auswahl nicht zu beurteilen, ob die Momente, da das malerische Ingenium die bewußte Arbeit am Bild durchglühte, im Alter seltener geworden sind, wohl aber wird sichtbar, daß Kandinsky auch in seinem hohen Alter Werke schuf, deren Intensität und Genie den früheren Bildern in keiner Weise nachsteht.

Über diesen beiden großen Ausstellungen (die übrigens mit erfreulich langer Laufzeit von gut 2 Monaten angekündigt wurden) sollte man die Arbeit der kleineren Institute und Galerien nicht vergessen. Der Kunstverein in Köln stellte Holzschnitte der Sammlung Neuerburg aus der Zeit zwischen 1890—1950 aus. Die Sammlung ist erst nach dem Kriege von Heinrich Neuerburg, einem passionierten Sammler alter Kunst und — nach seinem Tode — dem Sohn Dr. Walter Neuerburg unter der Beratung Professor Dr. Schnitzlers zusammengetragen worden. Die Vollständigkeit, die in den vergangenen 12 Jahren erreicht wurde, ist allein schon bewundernswert, ihren besonderen Charakter aber erhält die Kollektion durch die sichere Auswahl hervorragender Drucke, durch unbekannte Zustandsdrucke und seltene, wenig publizierte Blätter. Überdies wird die Qualität der Arbeiten gesichert durch die Beschränkung auf die jeweils intensivste Zeit der Künstler.

Bei Änne Abels wurde die erste deutsche Kollektivausstellung des Niederländers Karel Appel gezeigt, Arbeiten aus der Zeit von 1952-1958, an denen sich Appels Entwicklung von gegenständlich betonten Figurenkompositionen zu vital-farbigen Arbeiten, in denen das gegenständliche Sujet nur noch Vorwand bildet, zu verfolgen ist.

Der Spiegel machte den einzigen französischen Maler bekannt, der seinerzeit mit dem Bauhaus in Berührung gekommen ist: Jacques Germain. Die kurze Studienzeit Germains in Dessau (1932) ist jedoch heute an den Bildern kaum noch ablesbar, er selbst mißt denn auch seinem Gastspiel eher allgemein anregende Wirkung als direkten Einfluß auf seine Malerei zu. Germains Arbeiten werden charakterisiert von heller, nahezu pastelliger Farbe und strukturierenden Linien. Diese „Linien" sind allerdings nicht als grafisches Element eingesetzt, sondern als weiße „Negativform" aus dem Grund ausgespart. Wechselnde Farbtöne rhythmisieren dann die dynamischen Diagonalstrukturen.

In Düsseldorf eröffnete die „Galerie 22" eine Ausstellung mit Bildern von Horia Damian, eines in Paris lebenden Rumänen. Damian geht von malerisch grafischen Formen aus, die sich zu bewegten oder auch statischen Figurationen ordnen. So bilden sich Konzentrationszentren, die durch Gegenformen oder auch „Leerstellen" des Grundes ausbalanciert werden. Am meisten überzeugen dabei Damians Graubilder, die bei aller Verhaltenheit hohe Intensität ausstrahlen. Die auf einem delikaten Rosa aufgebauten Arbeiten hingegen wirken weniger überzeugend, der lyrische Grundton der Bilder steht dort zu sehr im Gegensatz zur aggressiven Farbe, ohne daß dieser Kontrast dialektisch ausgespielt wäre.

Schmela wagte, nachdem er im vergangenen Jahr bereits einige Bilder gezeigt hatte, die erste Kollektivausstellung des jungen Düsseldorfers Heinz Mack (Jahrgang 31) und gab diesem damit im rechten Augenblick eine Chance. Mack steht an einem Punkt, da seine malerische Eigenart sich so weit herauskristallisiert hat, daß er „auf eigenen Füßen" zu stehen vermag, er ist nach strenger Arbeit im vergangenen Jahr einfach da, die Zukunft ist keine Frage des Vermögens, sondern eine des Durchhaltens für ihn geworden. Mack arbeitet mit über das Bild hinwegfließenden, zum Bildrand hin abklingenden Strukturen, die vor farblich verwandten Gründen stehen. Da liegt Weiß vor Blauweiß, Schwarz vor Grauschwarz und die Farbebenen reiben sich aneinander, geraten in Parallelschwingung, in „Vibration". Bei Aluminiumreliefs versucht er durch Brechung des Lichtes mittels fast unsichtbarer Grate zu ähnlichen Ergebnissen zu kommen.

„Vibration" ist das Stichwort der 8. Abendausstellung, an der sich Oskar Holweck, Heinz Mack, Almir Mavignier, Otto Piene und Adolf Zillmann beteiligten. Macks Arbeiten waren teilweise kurz zuvor bei Schmela zu sehen (eine nicht ganz glückliche Überschneidung), sie wurden am wirksamsten kontrapostiert von Pienes Rasterkompositionen, die freier in der Technik und bedeutend lebendiger in der Farbe geworden sind. Holweck bleibt noch unselbständig, Zillmann erscheint dem puren Kalkül verhaftet, während Mavignier seine Muster belebt, aber doch noch im Dekorativen verbleibt. „Vibration", die über das optische Phänomen hinausgeht, die künstlerisches Problem wird, ist bei den allerwenigsten Arbeiten erreicht.

In Leverkusen, Schloß Morsbroich, steht der Abschied des Direktors Dr. Schweicher noch in diesem Jahr bevor. In den vergangenen sechs Jahren seiner Tätigkeit hat er es vermocht, aus dem völlig unbedeutenden Museum einer kleinen Stadt ein Institut zu machen, das weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt geworden ist. Trotz zahlreicher Schwierigkeiten und immer wieder notwendiger Konzessionen wurden in Morsbroich Ausstellungen gezeigt — es sei stellvertretend nur an die Dubuffet-Kollektivschau des vergangenen Jahres erinnert — die internationales Niveau hielten.

Im Oktober zeigte Dr. Schweicher „Neues aus der neuen Malerei", eine Schau, die den Untertitel führt: „Maler des Studios Paul Facchetti". Die Sensation dieser Schau sind jedoch nicht die Maler, sondern eine Gruppe von sieben Reliefs des Plastikers Kemeny. Die Technik Kemenys ist außerordentlich vielseitig, gemeinsam ist allen Arbeiten nur die starke Tiefenschichtung der Metallarbeiten, die zu heftigen Spannungen führt. Da stehen Rohre und Vierkantprofile in verschiedenen Winkeln auf dem Grund, sich zu Gruppen ordnend und in der Schnittfläche eine zweite „Ebene" bildend, da verschlingen sich breite Metallbänder zu Flechtmustern, die sich kraftvoll in den Raum wölben — immer ist Leben, Aktivität, gebunden von einer souveränen Formkraft, in den Reliefs. Von den Malern vermag neben dieser bildnerischen Potenz kaum einer zu bestehen. Der wichtigste von ihnen ist Laubiès, dessen sensible, farblich gepflegte Flächentönungen sehr delikat wirken. Hannelore Schubert

Westfälische Ausstellungen

Die Aldegrever-Gesellschaft zu Soest, bemüht um die Förderung deutscher Graphik, zeigte im Westfälischen Landesmuseum in Münster „Deutsche Zeichenkunst im 20. Jahrhundert". Studien, Skizzen, Entwürfe deutscher Meister von Liebermann bis Wols gaben einen ungewöhnlichen Einblick in den bildnerischen Prozeß, vollendete Handzeichnungen erwiesen den Stift und die Kohle als Mittel gültiger Kunst. Von einem bisher wenig beachteten Randgebiet her fielen neue Lichter auf das Werk des Einzelnen und die Leistung der Epoche. Eine Randzone ähnlicher Strahlkraft hatten die Ruhrfestspiele für ihre Ausstellung in der Kunsthalle Recklinghausen gewählt: „Schönheit aus der Hand, Schönheit durch die Maschine". Der vage, nicht ungefährliche Begriff der Schönheit wurde im Sinne des Hl. Augustinus begriffen: Schönheit ist der Glanz des Wahren. Er trat dem Betrachter in zwei Abteilungen entgegen. Die erste gab mit Bildern und Plastiken von Cézanne bis zu den jungen Malern der Gegenwart eine Vorstellung von der Schönheit, die heute aus der Hand des Künstlers kommt. Werke höchster Qualität wurden für sich und als Querschnitt des Zeitalters zu einem tröstlichen Beweis der im Kunstwerk möglichen Identität von Wahrheit und Schönheit, eine auserlesene Schau von Bildern der Laienmalerei erinnerte an die urtümliche Notwendigkeit des Menschen, seine Wahrheit Bild werden zu lassen. Ausgewählte Werke der Volkskunst schlugen die Brücke zur zweiten Abteilung, in der die Gefäße und Geräte des täglichen Gebrauchs die Funktion der Kunst im Alltag deutlich machten. Keramiken, Wandteppiche, Goldschmiedearbeiten und Handwebereien vermittelten zwischen dem Ding aus Menschenhand und dem Produkt der Maschine. Es trat als Rasierapparat, Schreibmaschine, Lampe, Topf, Bügeleisen, Herd, Porzellan und Glas vor Betrachter, denen es offensichtlich schwer fiel, in ihm einen Bezug zu den Bildern und Plastiken der ersten Abteilungen zu finden. Handwerkliche Lösungen derselben Funktionen aus der vorindustriellen Zeit standen neben den technischen Geräten. Ihre Verwandtschaft mit der Volkskunst wurde bald eingesehen, im Rückblick auf das Kunsthandwerk und die Laienmalerei begriff der unvoreingenommene Betrachter schließlich die Rückbindung des einfachen Geräts zur höchsten Äußerung der Kunst. Was in ihr an Schönheit als Wahrheit geballt wirkt, fand er im Teller und Löffel aus der Maschine verwandelt wieder, weil sie in der Einheit von Funktion, Material und Form ebenso dem Gesetz der Wahrheit gehorchen. Gewiß, diese Ausstellung war ein pädagogisches Unternehmen. Sie vergewaltigte jedoch das Kunsthandwerk nicht zugunsten eines Programms, sie ließ ihm seine Individualität und deutete in der Folge der Werke den ganzen Raum der Kunst an, in dem auch die Maschine, die den Entwürfen eines Künstlers als Formgestalter folgt, mit ihren Produkten Platz hat. In die Anfänge dieser Einsichten und der Mühe um eine neue künstlerische Sachform führte die Gedächtnisausstellung für Henry van de Velde, die aus gutem Grund ihren Weg auch in das Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen nahm, fand van de Velde doch bei der Ausstattung dieses Museums endgültig von der Malerei zu Architektur und Sachform.

Neben diesen grundsätzlichen Äußerungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts war in Westfalen im Sommer und Herbst 1958 eine Fülle französischer Kunst der Gegenwart zu sehen. Die Stadt Soest gab anläßlich ihrer Kulturwochen einen Überblick über die neue Malerei in Frankreich, der Westfälische Kunstverein zeigte hundert Radierungen Chagalls, das Dortmunder Museum am Ostwall stellte das Werk von Gonzalez im Ruhrrevier vor. Vom Allgemeinen und Bekannteren, das auszustellen so notwendig ist wie das Neue, führte die Kunsthalle Recklinghausen in den Kern der Diskussion um die neue Schule von Paris. Sie zeigte — zum ersten Mal in Deutschland — die Jahresschau der Association du salon des réalités nouvelles. Der Streit der Theorien, der in den letzten Jahren vernehmlicher nach Deutschland drang als eine nähere Kenntnis des Schaffens, ließ sich am Werk der Vasarely, van Velde, Sonia Delaunay, Miotte, Lipsi, Cousins, Soulages, Marfaing, Zack, Jacobsen, César, Bissière, Seuphor und vieler anderer auf sein Für und Wider nachprüfen. Was blieb von Michel Tapiés These der „art autre"? Kam es zu jenen „neuen Abwicklungen des Wirklichen", die er sich 1952 von dem dynamischen Protest gegen den Akademismus einer geometrischen Abstraktion versprach, den die Amerikaner später action painting nannten? Oder behielt Michel Ragon Recht, der 1956 die Zukunft der Schule von Paris im „Abenteuer der abstrakten Kunst" sah, die auf dem Fundament arbeitet, das Kandinsky, Klee und Mondrian legten? In der Recklinghausener Ausstellung steht die eine Art des Bildens hart neben der anderen. Die Maler Breuer, van Velde, Folmer, Vasarely und Sonia Delaunay vertrauen der einfachen Geometrie von Rechteck, Dreieck und Kreis, die Bildhauer Cairoli, Jacobsen u. a. den entsprechenden Körpern von Kubus, Pyramide und Kugel. Die anderen Maler und Plastiker zeigen die „andere Kunst", die bei Soulages und dem Bildhauer Cousins ihre Herkunft aus der abstrakten Elementarlehre nicht verleugnet, bei anderen ganz zur farbigen und räumlichen Aktion wird. Ihre Bilder und Plastiken kommen tatsächlich zu einer neuen Abwicklung des Realen. Sie ereignet sich allerdings nicht in den archetypischen Formen der Natur, wie wir sie etwa bei Dubuffet und Richier sehen, sondern in jenen Spielarten einer dynamischen Abstraktion, deren Fundament Ragon im Werk von Kandinsky und Klee erkannte. Die neuen Bilder, trotz rotierender Farbe und selbst in der Struktur des Elementaren voll des geheimen Raumes einer aperspektivischen Welt, stellen nicht Wald und Erde, Licht und Trauer archetypisch oder symbolisch dar, sie holen jedoch ihre Essenz ins Bild, das Wesen des Waldes, der Trauer, des Lichts und damit eine Wirklichkeit, die realer ist als Urbild und schöner Schein. Frankreich ist mit der neuen Schule von Paris bedeutend in die Entwicklung der abstrakten Malerei eingetreten, es hat aber das Übergewicht, das Picasso, Matisse, Braque seiner Kunst so lange sicherten, zugunsten eines Gleichgewichts der Qualitäten aufgegeben. Diesen bemerkenswerten Vorgang bestätigte auch die Ausstellung von Klaus J. Fischer, mit der in Siegen (Galerie Ruth Nohl) das Bekenntnis zur abstrakten Kunst im Werk eines ihrer jungen Maler weltoffen und zukunftsvoll ausklang.

Das östliche Westfalen, nicht so glücklich mit Ausstellungszentren versorgt wie der westliche Landesteil, zeigte im Städtischen Kunsthaus in Bielefeld Werke von Reinhold Voss, Siegfried Kortemeier und Willi Pramann, Maler einer erstaunlichen Verwandtschaft, die keine Abhängigkeit ist. Kraftvoller Kontur und Monumentalität kennzeichnen bei ihnen das Naturbild wie die Abstraktion. In Paderborn wagte die dort beheimatete Gruppe 54 eine Ausstellung. Pramann und Peter Gallus traten mit abstrakten Kompositionen hervor, der zu wenig beachtete Bildhauer Josef Rikus gab eine Probe seiner Kunst, in der Denkstein, Standbild und Abstraktion zu einer schlagkräftigen Einheit finden. Christel Poll zeigte in dieser Ausstellung und in einer anschließenden Sonderschau Bilder aus Italien. Ihr malerisches Verhältnis zum Mittelmeer erinnert an Werner Gilles, ist aber anders, sublimierter, farbiger, eher auf die Essenz von Landschaft, Ereignis und Mensch gerichtet als auf ihr Naturbild. Musikalische Farbakkorde, ein im Bild sichtbarer, genauer Schaffensprozeß und die Kraft der Kontur machen Christel Poll zu einer eigenwilligen Persönlichkeit im kleinen Kreis der bedeutenden Malerinnen unserer Jahre.

In Münster wirkt seit vierzig Jahren eine ungewöhnliche Künstlergemeinschaft, die Schanze. Sie zeigt in eigenen Ausstellungsräumen nicht nur die Werke ihrer Mitglieder, sondern auch Ausstellungen moderner Kunst aus Deutschland und Europa. Im ersten Jahrzehnt ihrer Existenz gehörten ihr neben Malern und Bildhauern auch Architekten, Schriftsteller, Schauspieler, Musiker an. Die ganzheitliche Idee einer von der Kunst geformten Umwelt im Zeitalter der Technik, die auf andere Weise das Bauhaus bewegte, wurde örtlich in der Stadt Münster erprobt. Es blieben am Ende nur die Maler und Bildhauer und einige Architekten. Sie versuchten in vier Jahrzehnten, der modernen Kunst in Münster Ort und Leben zu sichern. Die erprobten Mittel der programmatischen Künstlergemeinschaften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts — Ausstellung, Gespräch, Jahrbuch, Zeitschrift und ein Fest, in dem das Spiel zum legitimen Element der Kunst wurde — setzte man für eine allgemeinere Aufgabe ein: die Schanze entwickelte den Typ einer pädagogischen Künstlergemeinschaft. Ungewöhnlich wie die Institution ist der Platz ihrer neuen Ausstellungsräume. Wir finden sie im neuen Gebäude des Hauptbahnhofs in Münster. Sie wurden mit einem Rückblick auf das Schaffen der Schanze eröffnet. Da sie nicht unter der Fahne eines Programms, sondern als pädagogische Künstlergemeinschaft ins Leben trat, finden sich alle Arten des Malens und Bildens vom Expressionismus des Jahres 1920 bis zum aktiven oder strukturellen Tachismus der gegenwärtigen Jugend. Neben bekannten Namen — Imkamp, Emil Schumacher, Hölscher, Schürk-Frisch, Hermanns, von Merveldt, Schrage, Wieschebrink — verzeichnet der Katalog Unbekannte, die in einer Phase ihres Schaffens, vor allem in der Zeit des magischen Realismus, Bilder überraschender Qualität schufen: Hase, Bahn, Hauenherm. Der kürzlich gestorbene Aloys Röhr gehörte um 1922 zu den hoffnungsvollsten Kräften der expressionistischen Plastik. Unter den Jüngeren treten Luise Graff-Lederer, Paul Werth, O. K. Dörbrich, F. St. Klopietz, Lothar Graff, Hans Kranefeld und Günther Krewerth mit Bildern abstrakter Malerei hervor. Ältere wie Burgholz, Busch und Kraft stehen ihnen jedoch in Proben der action painting kaum nach. Es zeigt sich, daß diese Künstlergemeinschaft lange lebte, weil ihre Aufgabe blieb und weil sie ihren Mitgliedern den Weg in die Verwandlungen der Kunst im fortschreitenden 20. Jh. offen ließ. In der Ausstellung wird besonders des Malers Hans Wolf von Ponickau gedacht, der am 11. Juli 1958 starb. Der Meister des Expressionismus schuf in den letzten Jahren Bilder, in denen die neuen Abwicklungen des Realen sich von der Erde in kosmische Räume verlagerten. Sein

früher Tod hat der westfälischen Malerei der Gegenwart eine ihrer eigenständigsten Kräfte genommen. (Vergl. Das Kunstwerk, VII/2.) Erfreulich, daß die Schanze wieder alle Äußerungen der Kunst pflegen will. Dem Zimmertheater Münster, das schon in die neuen Räume miteinzog, sollen Darbietungen von Musik, Dichtung u. a. folgen.

Das Westfälische Landesmuseum in Münster und das Dortmunder Museum für Kunst und Kultur begingen in diesem Jahr den fünfzigsten Jahrestag ihrer Gründung. Münster lud sich die anderen westfälischen Museen mit der Ausstellung „Aus westfälischen Museen" zu Gast. Der Gedanke war originell und fruchtbar. Wir sahen Werke von der Steinzeit bis zur Moderne, Volkskunst, Kunst der Maya und Ikonen, die einen neuen Begriff vom Reichtum der Sammlungen des Landes vermittelten. Dortmund, noch auf Schloß Cappenberg zu Hause, zeigte in den Räumen am Ostwall Neuerwerbungen, die in manchem Werk den Spürsinn und die Konsequenz des erfahrenen Museumsmanns qualitätvoll und groß bestätigten, im Ganzen aber die Schwierigkeit zeigten, vor die kleinere Museen sich heute bei Ankäufen gestellt sehen.

Die Wintersaison begann mit großen Ausstellungen in Hagen und Recklinghausen. Im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen zeigte der Westdeutsche Künstlerbund seinen Ausstellung-Rechenschaftsbericht, Grundlage für die Verleihung des Karl Ernst Osthaus-Preises. Obwohl nur mit 5000 DM dotiert, wurde er geteilt und zu gleichen Teilen an die Maler Peter Herkenrath und Emil Schumacher gegeben. In der Kunsthalle Recklinghausen gab die Gruppe „Junger Westen" eine Rückschau auf zehn Jahre ihrer Existenz. Die Schau der Bilder und Plastiken stellte sich sozusagen in Jahresringen dar. Werke der Gruppe Junger Westen — Deppe, Grochowiak, Hermanns, Schumacher, Siepmann und Werdehausen — aus den Ausstellungen der Jahre 1948, 1950/51, 1953, 1954 und 1957 markierten den Weg, eine Schau neuer Werke zeigte den Stand von 1958. Werke gleichgesinnter und geistesverwandter Freunde ergänzten das Schaffen des Jungen Westens, ihm Antwort und Gegensatz bietend. Der Vergleich zwischen dem Werk von 1958 und dem Weg der letzten zehn Jahre war leicht gemacht. Die Wege der einzelnen und der Gruppe erwiesen sich nicht als Einbahnstraßen; es gab Umwege, man kam in Sackgassen, im Ganzen aber wußten alle ihr Gesetz und folgten ihm. Deppe zeigte Bilder, in denen er zur Abstraktion fand. In Struktur und Farbe des gegenstandslosen Bildes wirken die Kompositionskräfte unverkennbar weiter, die seine Industrielandschaften auszeichneten. Grochowiak ist nicht wiederzuerkennen, so sagten schnelle Beobachter vor seinen vegetativen, quellenden Ideogrammen. Wie treu er sich blieb, erwies ein Blick auf seinen Beitrag zur Ausstellung von 1948: dort schon diese Farben, die den hellen Tönen den Vorzug geben, dort schon eine Abneigung gegen die Geometrie des rechten Winkels. Bei Hermanns trat die geistig-formale Identität von neuer Malerei und Plastik in den Kunststein: seine vegetativen Formen sind plastische Variationen der Malereien von Siepmann und Werdehausen und doch unabhängig von ihnen, Bruchstücke großgedachter Wände, die nach Architektur verlangen. Bemerkenswert auch große Bildhauerzeichnungen von Hermanns, Gegenstücke zu seinen Wänden. Emil Schumacher vereinte Ernst, Kraft und verhaltene Wärme in seinen durchfurchten, dem Schwarz und dem Braun vertrauenden Kompositionen. Den längsten Weg hat, so scheint mir, Siepmann gehen müssen. Was er in Konsequenz und heiterem Vertrauen aus seinem Talent machte, überzeugt heute in den farbigen Verspannungen und dem transparenten Gitterwerk seiner Kompositionen. Werdehausen schließlich bestätigt auf breiterer Vergleichsbasis, was wir von ihm anläßlich seiner Ausstellung vom Februar 1958 in Recklinghausen sagten. In seinen dynamischen Farberuptionen wirkt die monumentale Struktur und die tektonisch begriffene Farbe fort, die schon seine Landschaften von 1948 erfüllten. Wer seine Kräfte so zusammenhält, kann das große Format wagen, das Werdehausen jetzt bevorzugt (vergl. Das Kunstwerk 9/XI). Nicht der geringste Gewinn dieser eindrucksvollen Selbstbestätigung ist, zu sehen, wie der eine in der Gruppe schaffend den anderen ermunterte und korrigierte und wie dabei jeder an individueller Kraft gewann. Was in der Gruppe geschah, konnte sich in allen Jahren an Werk und Meinung der Freunde korrigieren und entwickeln, in ihnen aber auch weiterwirken. Neben Werken älterer Freunde — Berke, Cimiotti, Ehlers, Fietz, Gaul, Götz, Grieshaber, Hartung (Karl), Hajek, Jendritzko, Meistermann, Platschek, Rogister, Rooskens, Trier, Uhlmann, die im weiten Spannungsfeld der gegenwärtigen Kunst den Weg des Jungen Westens bestätigten und seine Bedeutung vergegenwärtigten, traten junge Maler und Bildhauer in diesem Jahr zum ersten Male auf. Ignatius Geitel, einer der Stillen im Lande der abstrakten Malerei, überraschte mit disziplinierten und hintergründigen Farbgespinsten, Klaus J. Fischer zeigte in Ocker und Rotbraun reliefstarke Kompositionen, in denen das Einfache — die Spur im Sande sozusagen — gelassen und vertrauend als die Wahrheit der Stunde zum Bild wird. Jaap Wagemaker entwickelte abstrakte Kompositionen aus großen, sich verändernden Farbflächen und fließenden Konturen — ein eigenwillig-hoffnungsvoller Beitrag der Niederlande zum Thema des Jahres 1958.

Anton Henze

Ausstellungen im Südwestraum

Die Ausstellungspolitik der Stadt Frankfurt hat viel zu wünschen übrig gelassen. Von wenigen geglückten Ausstellungen im „Städel" abgesehen, war man geneigt, die Stadt, die 1952 in der Zimmergalerie Franck den deutschen Tachismus kreiert hat, für die Moderne abzuschreiben, was aber keineswegs mit der starken frankfurter Gruppe moderner Maler wie Kreutz, Schultze, Götz u. a. in Einklang zu bringen war. Der kunstsinnige Stadtrat Karl vom Rath besitzt nicht zufällig einige der schönsten „tachistischen" Frühgemälde. Aus dieser offenen Gesinnung heraus hat sich gemeinsam mit der Zimmergalerie Franck und einigen spendebereiten Firmen die Idee geformt, Triptychen bei 6 Malern in Auftrag zu geben, die — außer dem Gast Francis Bott — weniger durchgedrungen sind als heute Bernard Schultze oder K. O. Götz. Die Ausstellung wurde im Schwanensaal des Römer eröffnet. Die neue Frankfurter Gruppe, die das „Frankfurter Projekt", eine Zeitschrift, herausgibt, zeichnet dafür verantwortlich. In dieser großzügig ausgestatteten Publikation mit Faksimiles, einer Einführung von William E. Simmat in die Idee dieser Ausstellung und die Geschichte des Triptychons, wird nicht Katalogpolitik alten Stils getrieben, sondern frei causiert, was einer solchen Einführung am besten ansteht. Die Maler signieren. Werkskizzen führen in den Entstehungsprozeß dieser Triptychen ein. Was hier also vorgestellt wird, ist eine formale Idee in neuem Gewand, der man in dem romantischen Gewölbe des Römer ein mittelalterliches Triptychon gegenüber gestellt hat. Es ist nicht das beste, aber es bezeugt, was schon die Ausstellungspolitik von Recklinghausen bewiesen hat, daß alte und gute neue Kunst einträchtig nebeneinander wohnen können. Die Idee der Dreiteilung wird von Kreutz am interessantesten abgewandelt. Heinz Kreutz hat aus seinem „Sonnengesang" eine Folge von Lichtorgien gemacht, den Mitteltrakt gelb, die Flügel grün und rot, aber die Außenflügel, die das Triptychon schließen, mit Farben, aus dem Dunkel kommend. Klappt man auf, erlebt man die Sensation, vom Dunkel ins Helle zu treten. Die Farbnuancen haben bei Kreutz sehr gewonnen, zumal in seinen roten Flügeln, er spielt mit Übergängen von Blau zu Rot, die in seinen weicheren, lyrischen Arbeiten nicht zu finden waren. Aber er bleibt immer noch bei einem Ablauf von Farbwolken, geht also der Linie, jedem zeichnerischen Gerüst aus dem Wege. Ein absoluter, reiner Tachist, der mir dennoch auf einem versprechenden Weg scheint. Gestuft und klassisch geformt ist dagegen das kleine Triptychon von Bott, das nur mit Schwarz und Rot arbeitet. Goepfert steht dem abstrakten Farbspiel am nächsten, er legt breite Striche wie Garben von Farbe nebeneinander und „baut" auf seine Weise, so daß er ganze Farbständer, gezackte, randlose Figuren oder Formen wagen kann, die an ein Stück Zaun erinnern. Sie sind drehbar. Grieshaber bringt in seinem Triptychon nichts neues, aber die frisch gezeichneten Flügel zeigen den Meister auf der alten Höhe eines großflächigen, souveränen Pinselstrichs. Borris Goetz füllt den Spielraum vom Hausaltar, dem kleinsten Triptychon, zum expressiven, gegenständlichen Stil seiner wuchtigen Sebastianuslegende. Kruck weiß kosmisch zu erzählen, ohne die Finesse eines Paul Klee, an den seine bildnerische Fantasie anklingt. „Kreuzigung" ist eins der schönsten Triptychons, seine Madonna Sicilia dagegen fragwürdig. Im „Fischertriptychon" wagt er die drei Teile von oben nach unten zu malen, ein interessanter Versuch. Nehmen wir allein die Vorstöße des Raumtriptychons von Goepfert, den man sich nach dieser kühnen Leistung merken muß, die Farbfilmbewegung von Kreutz, so hat allein die Anregung dieser Ausstellung überraschende Wege aufgedeckt und die Künstler ermuntert, das Problem der Form neben der Farbe aus der fruchtbaren Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit neu aufzurollen.

Der Bildhauer Henry Henghes stellte im Frankfurter Kunstkabinett zum erstenmal in Deutschland aus. Er ist von Geburt Hamburger (1906 geboren), hat aber seine Entwicklung im Ausland genommen und ist heute britischer Staatsbürger. Er hat in der Guggenheim Gallery, in Glasgow, Antwerpen, 1955, also spät, erstmals in Paris ausgestellt. Gezeigt wurden in Frankfurt zwölf plastische Arbeiten und Pinselzeichnungen. Die Plastiken, fast durchweg Marmor, verraten ihre Herkunft vom frühen Archipenko, aber auch von der Kykladenkunst, auf die Kante gestellte, geometrische Arbeiten. Die Pinselzeichnungen sind raffiniert, linear, ebenfalls geometrisch angelegt, farblich durchweg sehr kultiviert getönt. Henghes ist dort am besten, wo die streng geschnittenen Blöcke, wie in den liegenden Formen, die geometrische Struktur wahren. Aber seine „kleine Venus" ist zu weich, eine dekorative, unentschiedene Marmormaske. Eine anerkennenswerte, wenn auch nicht durchschlagende Begabung.

Nach diesem Plastiker stellte Suzanne Wenger im Frankfurter Kunstkabinett Batikteppiche und Siebdrucke aus, die sie in ihrem neuen Lebensraum in Nigeria in Westafrika gefertigt hat. Suzanne Wenger war in Wien keine Unbekannte. Ihr Stil, der an geometrische Exzentrik der Picassoperiode vor 1914 erinnert, hat sich in Afrika organisch ausbilden und eine Verjüngung erfahren können. Sie erzählt uns Europäern auf meist indigoblau getönten Farbteppichen die Mythen der Neger, die Geschichte von dem obersten Gott, der Urschlange, dem Donnergott. Manche Dämonen wagt sie nicht zu benennen, da sie in Yoruba geheim seien und nicht preisgegeben werden könn-

ten. Es sind riesige, ornamentale, bizarre, aber dennoch streng geformte kantige Bildschnitzereien, die nicht nur ihren dekorativen Zweck erfüllen, sondern wirkliche Magie ausstrahlen. Die Köpfe haben etwas Insektenhaftes, der Körper ist ein abstraktes Gerippe, aber die Gestik in den Naturmythen wird sichtbar. Die Teppiche bleiben in der Fläche. Nicht die Fläche als solche wird zum Problem, sondern das Spiel auf der Fläche. Solche Arbeiten führen, das muß allerdings offen ausgesprochen werden, von unserer westlichen Problematik hinweg in ein romantisches Traumland hinaus, das sich jenseits der Zivilisation in Yoruba gehalten hat. Die Eremitenpresse — V. O. Stomps — plant die Herausgabe eines Buchs über diese Batiken. Frau Wenger lebt mit den Negern wie ihresgleichen, ist in ihre Geheimbünde eingeweiht und identifiziert sich mit ihrer magischen Doppelwelt. Der Fall ist fesselnd und ein Dokument modern-romantischer Haltung gegen die einschnürende Zivilisationswelt.

Otto Herbert Hajek war schon auf der Biennale in Venedig — im deutschen Pavillon, den er mit einer monumentalen Plastik flankierte — eine Überraschung. Aber erst die klug aufgebaute Rückschau auf sein bisheriges Schaffen in der Galerie Inge Ahlers in Mannheim gibt einen deutlichen Begriff von der inneren Folgerichtigkeit dieses Bildhauers. Der Amerikaner Lassaw, von Geburt Ägypter, hat jene kleinen Eisengerüste entwickelt, die an Bambuskonstruktionen anklingen. Bei Hajek sind diese Metallträger verknotet, mit oxydierenden Säuren bearbeitet, so daß jene morbide Oberfläche zustandekommt, die den Reiz seiner atmosphärischen Bildhauerei ausmacht. Von weitem betrachtet, wachsen die kleinen Palisaden zu einem Volumen zusammen, die malerische Wirkung wird also wieder aufgehoben und dadurch legitime Plastik erwirkt. Einige Reliefs sind auf sandigen Flächen befestigt, mit Ocker angetönt, so daß auch die ornamentale Verwendbarkeit dieser plastischen Wucherungen offenbar wird. Hajek hat Friese entworfen und durchgeführt (die Ausstellung zeigt Modelle). Die zarten Metallgerüste haben etwas von den Traumwäldern des Max Ernst. Es ist, als rückten die Dinge so eng zusammen, daß sie wieder zu einer Einheit werden, von draußen als ein Körper erscheinen, während sie in Wahrheit ein höchst sublimes „Gerät" sind. Diese „Raumknoten" sind nicht mehr „Teile" einer Raumbühne, sondern raumschaffende Gebilde. Hajek bildet einen bemerkenswerten Gegenpol zu Künstlern wie Bill, aber auch Arp, die auf die klare Abgrenzung, die eindeutige Prägeform des Volumens so viel Wert legen. Beide Wege sind möglich. Offenkundig ist die Entwicklung von Hajek aus bis zum Barock zurückzuverfolgen, während der andere Weg in den Klassizismus einmündet. Man könnte sagen, daß Hajek den werdenden, immer unvollendeten Raum antönt, während der Klassiker den Raum diktiert. Aber gerade jene poetische Schwebung entzückt deshalb so sehr, weil wir in einer Umwelt der allzu konstruktiv umrissenen Räume leben.

Josef Olbrich, der sein Lebenswerk in Darmstadt konzentriert hat, der maßgebende Architekt der Darmstädter Künstlerkolonie, ist Gegenstand einer Ausstellung im Messehaus auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. Sie wird von der Stadt Darmstadt in Zusammenarbeit mit dem Institut für neue technische Form veranstaltet.

Olbrich gehört dem Jugendstil an. Heute wird mit diesem Stil der Durchbruch unserer modernen Wohnkultur, die neue Architektur, aber auch die Wende der Malerei zur Abstraktion verbunden. Infolgedessen interessieren die Spuren dieses Stils in allen ihren Lebensäußerungen. Darmstadt hat das Glück, unvergleichliche Zeugnisse der Stilwende auf der Mathildenhöhe zu besitzen. Sein Wahrzeichen, der Hochzeitsturm, ist ein Werk von Joseph Olbrich. Das Ernst-Ludwig-Haus, in dem heute die Akademie für Sprache und Dichtung untergebracht ist, wurde 1901 zum „Dokument deutscher Kunst", der Ausstellung auf der Mathildenhöhe, ausgebaut. Das Jahr gilt als ein Markstein der modernen Kunstgeschichte. Einzelne Privathäuser leuchten noch durch die Bäume und Büsche der Mathildenhöhe, ihre farbige Glasur, der unverwechselbare, kunstgewerbliche Stil weisen sie sofort als Schöpfungen von Joseph Olbrich aus. Aber nicht nur die repräsentativen Gebäude der Stadt, sondern auch das Arbeiterhaus Opel ging auf Olbrich zurück, und der Baumeister aus Troppau in Alt-Österreich hatte es sich nicht nehmen lassen, selbst 14 Tage in diesem Gebäude zu wohnen. Er wollte wissen, wie sich eine kleine Arbeiterfamilie in dem Bau zurechtfindet. Wir wissen, daß der verheißungsvolle Beginn in Darmstadt auf die Initiative des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein in Darmstadt zurückzuführen ist, und es war ein bewegender Moment, als sein Sohn Ludwig Prinz von Hessen den „Größten" dieser Künstler, Josef Olbrich, bei der Eröffnung der Gedenkausstellung feiern durfte. Das Messehaus ist in eine lichte, traumschöne, poetische Privatvilla verwandelt, die Wände sind mit den Entwürfen Olbrichs bedeckt, die Vitrinen berichten von seinen Tagebüchern aus dem Jahre 1893, seinem Märchenbuch für die Prinzessin in Wolfsgarten, der er ein Zauberhäuschen gebaut hat, mitten im Waldgrün, so wie sich Kinder ein ideales Häuschen vorstellen. Selbst die Möbel wurden auf die Prinzessin Elisabeth zugeschnitten. Das klassizistisch gefugte Klavier, der silberne Wandteppich mit der orientalischen Bilderfülle, die grellgelben Möbel und die alte, schmucke Wanduhr, sie alle berichten von dem großen Beginn, aus dem unsere Industrieformen gewachsen sind. Messer, Bestecke, die Salzdose, die von der Tochter Olbrichs heute noch benutzt wird, Schmuckstücke, Lederarbeiten sind für uns deswegen so interessant, weil sie uns zeigen, wo heute die württembergische Metallindustrie und andere kunstgewerbliche Produzenten anknüpfen. Olbrich war nicht der ornamentfreudige Apostel des Jugendstils. Auch dort, wo er stilisierte Blüten, geschwungene Portale und geschweifte Formen — wie bei dem Podest für eine Plastik — ansetzt, bemüht er sich um klassisch reine Linien. So ist der Ausklang jenes Biedermeier zu spüren, das der Dichter Adalbert Stifter verherrlicht hat, ja, in diesen Olbrichräumen könnte sehr wohl noch Stifters „Nachsommer" spielen. Wir schauen auf diese hieratischen, frommen Formen, diese Hallen und auf Dekor bedachten Häuser und Zierbauten mit anderen Augen als die Menschen um die Jahrhundertwende. Wir wissen heute, daß diese Anfänge eine Welt in Bewegung gesetzt haben. Im Grunde ist das Ornament des Jugendstils verbraucht. Es wurde zum Kitsch. Aber bei Olbrich ist die Verbindung zum Erlesensten des 19. Jahrhunderts nicht abgerissen. Aus seinen Skizzenbüchern ist deutlich zu entnehmen, was ihn beeindruckt hat. Reisen (1893) haben ihn nach Italien, Tunis und Frankreich geführt. Der Bleistift hat durchaus noch im Stil der Romantik die Formen des Barock in Rom, die kubischen Gebäude in Tunis, die Schnecken und Giebel der Renaissancearchitektur festgehalten. Olbrich war von Anfang an von den phantastischen, ausladenden Bauformen hingerissen. Er hat sich sogar Fotografien in die Zeichenbücher hineingeklebt, so daß deutlich zu sehen ist, wo er weitergearbeitet hat. So ist ein gedämpfter Jugendstil entstanden, der zwar die üppige Fantasie nicht verschmäht, aber doch auf strenge Formen Wert legt. Das gibt allen Bauten dieses Meisters, aber auch seiner kunstgewerblichen Anregung das Zukunftsträchtige. Das ornamentale Beiwerk hat der moderne Architekt zwar längst fallen gelassen, aber Olbrich beweist, daß es ohne einen gewissen Sinn für das zwecklos Schöne nicht geht. Ja, viele seiner Gebrauchsgegenstände sind unübertroffen, und die kunstgewerbliche Industrie ist eher geneigt, zu seinen Anfängen zurückzukehren. Die feine, suchende Handschrift des Architekten, der nur 41 Jahre erreicht hat, verbindet ihn mit der Lebenskultur Österreichs im letzten Jahrhundert. Er ist ein Christopherus, der die Künste aufs Ufer des 20. Jahrhunderts hinübergetragen hat. Nicht nur das. Auch die heitere Unbeschwertheit der Jahrhundertwende schwingt in dieser schönen Ausstellung.

Die Wiesbadener Galerie Renate Boukes — Der Maler Hundertwasser hat jetzt als „Schrift 1" der Galerie sein attackierendes „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur" herausgegeben — zeigt diesmal Gemälde von dem Frankfurter Professor Ferdinand Lammeyer. Diese geometrisch gestuften Temperabilder haben eine stark dynamische Suggestivwirkung. Die interessante Galerie weist sich in der Wahl ihrer Ausstellungen als ein mutiges Unternehmen zumal in Wiesbaden aus, das bisher nur durch Weiler (Museum) der modernen Kunst erschlossen wurde.

Der Darmstädter Kunstverein unterhält durch eine lokale Reminiszenz, die gefälligen Zeichnungen von Hartmut Pfeil, der alle Prominenten der Stadt in ihren lebenswichtigen Momenten konterfeit hat.

Zu der Ausstellung des geistvollen, aber nicht immer gleichwertigen Reich an der Stolpe hat Fritz Usinger eine Eröffnungsrede beigesteuert, die als Sonderdruck erschienen ist. Der abstrakte Künstler stellte seine Arbeiten im Wetteraumuseum in Friedberg in Hessen aus.

Die Galerie Gallwitz in Karlsruhe zeigte eine Übersicht über die Arbeit des jungen, soeben mit dem Oberschwäbischen Kunstpreis 1958 ausgezeichneten Bildhauers Franz Bucher. Buchers bevorzugtes Material ist das Holz. Daraus schnitzt und schleift er sorgfältig Arbeiten, die vom vereinfacht Gegenständlichen bis zum Ungegenständlichen reichen. Von präzisem plastischen Denken zeugen seine schlanken Stäbe mit an- und abschwellenden Formen, mannigfaltigen Durchbrüchen und Graten. Die Problematik dieser Gebilde, der freie plastische Ablauf im Sinne „endloser" Säulen, rückt sie an die vorderste Front der heutigen Plastik, ohne daß Bucher dem allgemeinen Hang zum zerborstenen, malerisch aufgerissenen Material zu folgen braucht.

Vietta



Heinz Prüstel

Kunst am Bau in Mainz

Außer Reihe ihrer Jahresausstellungen gab die „Neue Gruppe", die repräsentativste Künstlervereinigung von Rheinland-Pfalz, in einer Sonderausstellung Rechenschaft über ihre Mitarbeit am Bau. Entwürfe, Modelle und Fotos der ausgeführten Werke vermitteln einen Überblick. Auch diese Ausstellung zeigt symptomatisch — wie so viele Ausstellungen dieser Art — das Bemühen der bildenden Künstler um das Gesamtkunstwerk, dem die Antwort der Architekten nur zögernd entgegenkommt. Der gleichgewichtige Austausch bleibt weiter zu erhoffen, vorläufig müssen sich auch hier die Künstler mit den Wänden, den Fenstern usw. begnügen, die man ihnen überläßt. So zeigt die Ausstellung zum größten Teil Einzelkonzeptionen, die wie Versatzstücke in gebaute oder noch zu bauende Räume einzusetzen sind, obwohl die Wege, die man in Rheinland-Pfalz bisher ging, nicht entmutigend sind.

Am stärksten raumbestimmend sind — gemäß der Natur des Auftrages — die Werke von Heinz Hemrich (Mainz), der mit seinen Arbeiten für die Nicolauskirche in Mainz-Mombach (Altar, Tabernakel, Taufbecken) und dem Stahlbrunnen in Bad Schwalbach i. T. echte Raumzentren schuf.

Hervorragende Lösungen der Wandgestaltung zeigt vor allem Heinz Prüstel, Mainz, mit seinen Metallreliefs aus vorgeformten Metallteilen (Stäbe, Platten usw.): einem Orpheus an der Aulaaußenwand im Schuldorf an der Bergstraße und einem Gerichtsengel an der Stirnseite eines Gerichtssaales; in neuen Entwürfen zeigt Prüstel abstrakte Reliefs aus verschieden bearbeiteten, nicht vorgeformten Metallelementen, die in der Ausführung vor der Wand schweben werden — ein bislang nicht begangener Weg in der Bauornamentik. Als stärkste Potenz erscheint dann Fathwinter mit dem Entwurf für ein monumentales Wandbild in der Aula: Säen — Reifen — Ernten, und für einen Sitzungssaal: Macht und Würde. In allen Arbeiten vermitteln hieroglyphenartige, graphisch konzipierte und farblich stark intensivierte Symbole eine deutlich auf den Raum und seine Bestimmung bezogene Aussage. Im Spiel mit topographischen Elementen kommt Hans Roosen, Mainz, zu einer glänzend gelösten Gipsschnittwand in Schwarz-Weiß in einem Geschäftshaus, mit einem vexierbildhaften Stadtprospekt von Mainz, der zum Suchen und Entdecken anregt. Entwürfe zu einem Wandbild im zoologischen Institut in Marburg zeigen, gemäß dem Auftrag, eine stark intellektuelle Konzeption: in einer hervorragend geglückten, farblich dem Baumaterial (roter Sandstein) gut eingebundenen Flächenaufteilung wird in zoologisch-anatomischen Symbolen, in flachem Gipsschnittrelief ausgeführt, die Geschichte der Zoologie in ihrer Entwicklung von Darwin bis zur Gegenwart exemplifiziert. Ein Wandbild in Gipsschnittechnik von Helmut Brinckmann beherrscht die Eingangshalle einer geburtshilflichen Veterinärklinik und zeigt in ernsten abstrahierenden Umrißlinien eine von Chagall her bekannte Bildidee: werdendes Leben im Leib des Muttertieres. Gustl Stark, Mainz, zeigt vornehmlich farbige Wandbilder als Freiwandgestaltungen am Villen- und Wohnhausbau, wobei es ihm gelingt, statische Formelemente mit dem Baublock in Zusammenklang zu bringen und das Tektonische in den Farbsymbolen gleichsam kulminieren zu lassen. Das Bronzerelief eines Adlers am Postamt in Bingen/Rh. von Emy Roeder zeigt eine zwar herkömmliche Form, jedoch meisterlich erfüllt.

Das andere Schwergewicht der Ausstellung liegt auf den Glasarbeiten, die am stärksten durch Jo Schreiter, Bonn, repräsentiert werden. Ein voll verglaster Balkonerker in Grauglässern mit wenigen, leuchtenden Streufarben, Entwürfe für eine vollverglaste Taufkapelle und eine Empfangshalle, wobei das Licht jeweils auf die Bestimmung des Raumes bezogen wird, zeigen bei Schreiter ein Höchstmaß von Anpassungsfähigkeit an die Architektur, das andererseits dazu führt, daß seine Arbeiten den Raumeindruck bestimmen und den umbauten Raum vermöge des Lichts und seiner Ausdrucksfähigkeit deuten. Ein Glasfenstertriptychon im Entwurf von Willy Fügen, Mainz, Maria mit Kind, von Heiligen umgeben, gibt in der Spannung von groben und feinen Bleiruten und einer zurückhaltenden, dem Kathedralton genäherten Farbigkeit mehr als nur ein Fenster, eher schon ein Andachtsbild, das über dem Altar zu denken wäre. Bei Anne Külzer liegt in der weißen Farbigkeit und den graphischen Elementen dünner Bleiruten ein Hauptakzent, wodurch ihre Glasbilder dem Raum viel Licht spenden und eine gewisse Hellsichtigkeit erlangen.

In der Bemühung um den Bau wären noch zu nennen die Wandteppiche von Fathwinter und Külzer, die Gartenplastiken, vornehmlich von Hemrich, Hans Steinbrunner, Frankfurt (Grab- und Gedenksteine in Art der heidnischen Runensteine) und Freiplastiken aus vorgeformtem Metall von Prüstel.

Der Überblick zeigt, daß in Rheinland-Pfalz ein guter Anfang gemacht ist und das Gespräch zwischen den Künsten und Künstlern hier einen fruchtbaren Boden finden kann.

Hans H. Hofstätter

Münchner Ausstellungen

In der städtischen Galerie zeigte man, ziemlich umfassend, Plastiken von Jacques Lipchitz. Es war verdienstvoll, daß Direktor Röthel jene Schau übernahm, die Sandberg in Amsterdam zusammengestellt hatte. Lipchitz ist ja in Deutschland bisher viel zu wenig bekannt geworden. Nun türmten sich seine kubischen Kolosse im zierlichen Garten des Lenbach-Palais. Dort ragte z. B. jener rätselhafte „Gesang der Vokale", der auch im Pariser Musée d'Art moderne geradezu dröhnt. An diesem machtvollen Werk kann alles abgelesen werden, was Lipchitz aussagen will: animalische Mythen, in denen sich gleichsam Tiere, Menschenleiber und Felsblöcke verschlingen. Im Museum selber waren dann die kleineren Formate aufgereiht, nicht alle standhaltend, die meisten aber von unglaublich vitaler und phantastischer Raumkraft. Zweimal hat sich dieser Bildhauer durch den Kubismus kanonisch zu disziplinieren versucht: ein Saal zeugte von den ersten, bisweilen noch zu dekorativen Ergebnissen, ein anderer von wahrhaft fugierten, kubischen Grundformen, während in den anderen Räumen dann jene barock ausladende Lebenskraft sichtbar wurde, die bei Lipchitz immer wieder durchbricht. Auch für die Münchner Bildhauer, die oft zu karg in ihrem gehaltenen Archaismus verharren, war es gut, dies alles zu sehen, selbst innerhalb der Exzesse. Allenthalben will heute wieder die elementare Leidenschaft des Menschen sprechen, nicht nur in der Plastik, sondern auch in der spontanen Materialmalerei.

Van de Loo zeigte in seinen intimen Räumen Plastiken von Emil Cimiotti. Bei diesem 1927 Geborenen spürt man nun die plastische Weiterentwicklung einer jüngeren Generation. Der Menschen- oder Tierkörper kommt nun nicht mehr vor, nicht einmal in extremer Verfremdung. Alles ist nun raumverdrängende Bewegung der anonymen Masse, also „gegenstandslos" geworden. Die neue Formensprache erlaubt noch umfassender, Regungen der verschiedensten Seinsbereiche zusammenzuziehen. Organisches und Anorganisches wird nun verschmolzen, meist in kleineren Formaten, die aber überzeugen. Cimiotti unterscheidet sich von Hajek, dem anderen, jüngeren Stuttgarter Bildhauer, der zuvor hier gezeigt wurde, durch eine sonorere, wuchtigere Plastizität.

Die Malereien Gerhard Hoehmes, ebenfalls bei van de Loo, lassen weniger die neuen, kühnen Freiheiten, als vielmehr das allzu große Vertrauen auf Zufallsreize empfinden, die dem Umkreis des sogenannten Tachismus anhaften. Wo Hoehme reliefartig und kräftig in die Materie hineingräbt, verfugt sich das Kolorit nicht rhythmisch mit der plastischen Wirkung.

Spannungsreicher, elektrisierender in ihrer wirbelnden Bewegung wirkten die Bilder des Dänen Asger Jorn, der in Paris lebt (ebenfalls bei van de Loo dargeboten). Neben fesselnden Gebilden fanden sich aber auch einige zu eilig hingefegte. Der Maler hatte fast die ganze Ausstellung mit Bildern bestritten, die ihm während seines beglückenden Aufenthaltes in München „gekommen" waren. Die guten Arbeiten sind aber voll unverwüstlicher Farbenphantasie und Dynamik.

Die Galerie Otto Stangl breitete Plastiken der letzten Jahre von Brigitte Meier-Denninghoff aus. Dominant bleiben weiterhin ihre gebündelten Parallelstäbe unterschiedlicher Länge, die in verschiedenen Abständen wie anonyme Kräfte gen Himmel ragen. Zwischen ihnen pulst dann ein amorphes Querleben, irregulär wie in Tropfsteinhöhlen. Antoine Pevsner rät ihr in einem Brief, der im Katalog aufgenommen wurde, sich jenen parallelen Spielen nicht zu einseitig hinzugeben, alles auch weniger reliefmäßig zu schichten. Sie möge uns vielmehr „in den unendlichen Raum führen".

Zu wenig beachtet wurden die keinesfalls unoriginellen Plastiken, Aquarelle und Montagen von Weber-Foma (in der Stuttgarter Hausbücherei Münchens). So anregend die plastischen Entwürfe, so feinfühlig und differenziert manche Aquarelle erscheinen, die besten Ergebnisse erzielt dieser Münchner in seinen abstrakten Montagen, bei denen er mit Stoffen und Papieren eine kultivierte Phantastik entfaltet.

Günther Franke zeigte zum 60. Geburtstag von Werner Scholz dessen Malereien, und die Staatliche graphische Sammlung brachte Blätter seiner mythischen Zyklen. Immer wieder spürt man ein unermüdliches Ringen um abgründigen Ausdruck, ein Weiterentwickeln des Expressionismus. In vielen Arbeiten bleibt aber zu viel innere Trübnis und Verschwemmtes hängen. Im großen Ölbild kommt Scholz zu kraftvolleren Ergebnissen. Manche Papierblätter könnten entweder spannungsreicher aufleuchten oder noch abgründiger dahindunkeln. Bisweilen wird nicht deutlich, wie weit Scholz die Natur und das Leben bejaht, und wie weit er es pessimistisch verneint. Manche Bilder schwanken zwischen einem tragischen Pathos und karikierender Ironie. Bei einem Beckmann sind derartige Widersprüche kraftvoller in eine aggressive Form zusammengezogen.

Die städtische Galerie widmete Willy Geiger zu seinem 80. Geburtstag eine umfassende Schau seiner Malerei. Sein Leben lang hat dieser noch heute jugendliche Greis auch als erfolgreicher Buchillustrator gearbeitet, oft um das für ihn unerschöpfliche Thema „Spanien" kreisend. Er hat dem Expressionismus einen inhaltlich betonten, aggressiven Zug zugeführt, andererseits eine seltsam schwelende Farbe, die bald leichenhaft dahindämmert, bald bengalisch aufgischtet. Immer hat er das Unheimliche des Lebens herausarbeiten wollen und war in der Münchner Malerei deshalb ein Hecht im Karpfenteich. Gefahren liegen nur in einer theatralischen Virtuosität, die manches seiner so gekonnten, spätexpressionistischen Gebilde umwittert.

Franz Roh

Ein furchtloser Kämpfer für die moderne Kunst

Max Sauerlandt: Im Kampf um die moderne Kunst
Briefe 1902—1933. Herausgegeben von Kurt Dingelstedt.
Albert Langen — Georg Müller, München.

Der Verlag Albert Langen — Georg Müller scheint sich die Aufgabe gestellt zu haben, durch Herausgabe persönlicher Dokumente ein Archiv der modernen deutschen Kunst zu schaffen. 1955 edierte er die Tagebücher Max Beckmanns und dessen „Briefe im Kriege", dieses Jahr legt er Briefe und Tagebücher Oscar Schlemmers vor. Auch die im Vorjahre erschienenen Briefe Sauerlandts gehören in das Archiv.

Es gab keinen furchtloseren Kämpfer für den deutschen Expressionismus als diesen Kunsthistoriker, der es als junger Museumsleiter wagte, in einem offenen Brief der allmächtigen Exzellenz Wilhelm von Bode seine Meinung zu sagen, als sie ihm den Ankauf von Kunstwerken der neuen Richtung zum Vorwurf machte. Bode stachelte den Steuerzahler auf, dagegen zu protestieren, „daß Hunderttausende und selbst Millionen von der Stadtverwaltung für die moderne Kunst ausgegeben" würden; er munkelte von astronomischen Summen für Werke, die dem „einfachen Kunstfreund" „unverständlich und abschreckend" seien. Später sollten die Nazis in die gleiche Kerbe hauen. Als sie zur Herrschaft gelangten, trat Sauerlandt noch einmal für die damals als entartet diffamierte moderne Kunst ein. Dazu gehörte ein Mut, den nur ganz wenige besaßen.

Am 3. November 1933 war Sauerlandt als Direktor des Hamburger Museums und als Leiter der Landeskunstschule zwangsweise beurlaubt worden. Hätte er sich verpflichtet, auf Ankäufe moderner Kunst zu verzichten, wäre er wahrscheinlich reaktiviert worden. Doch Sauerlandt dachte an kein Nachgeben. Im Gegenteil: als Honorarprofessor der Universität hielt er nach seiner Beurlaubung ein vielbesuchtes Kolleg über „Die Kunst der letzten dreißig Jahre" (in Buchform nach seinem Tod (1934) erschienen, wurden sie sofort verboten. Eine Neuauflage veranstaltete 1948 der Hermann Laatzen Verlag, Hamburg). Für seine Vorlesungen wählte Sauerlandt die Devise Wilhelm von Oraniens: „Man muß das Werk beginnen, ohne Hoffnung auf Erfolg, und durchhalten, auch wenn das Gelingen ausbleibt."

Die Briefe vervollständigen das Charakterbild dieses Mannes, der die unter Deutschen so seltene Tugend der Zivilcourage besessen hat. Die meisten Briefe schrieb Sauerlandt auf seinen zahllosen Dienstreisen, die ihn viel ins Ausland, nach Paris, London, Wien usw. führten. Briefempfänger waren vor allem seine Frau und sein Studienfreund Walter Stengel, Direktor des Märkischen Museums. Diesem machte er hauptsächlich seine ästhetischen und kunsthistorischen Konfessionen. Einen klaren, durch keine Allerweltsmeinung getrübten Blick für künstlerische Werte bewies er schon mit 27 Jahren, als er an Stengel aus Paris schrieb: „Wie anders aber wird man in 5—10 Jahren dies alles ansehen. Dann wird Bastien Lepage aus einem Realisten der äußeren Linken zu einem Schönfärber geworden sein, an dessen Gemälden man achselzuckend vorbeigeht." — Degas galt ihm als „der feinste". Ingres ergab er sich mit Leib und Seele. Manets „Balkon" und seine „Olympia" fand er „altmeisterlich, fein und vornehm". Für die Olympia war er bereit die Londoner Venus des Velasquez hinzugeben. — Daß er Nolde kaufte, als fast alle Welt ihn noch verabscheute, bewies gleichfalls ein sicheres Urteil. — Karl Scheffler, für den die Kunst mit Liebermann aufhörte, schrieb: „Jeder hat seinen ‚Ölgötzen'. Sauerlandt hat Emil Nolde." — Auch von Rohlfs, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Beckmann und Picasso erwarb er Werke für das Moritzburg-Museum in Halle, das durch ihn zur modernsten Galerie Deutschlands wurde. Menschlich näher trat er Nolde und den Bildhauern Moissi Kogan und C. H. Wolff.

Sauerlandt befand sich in Paris, in Gesellschaft von Lehmbruck und dessen ehrgeiziger Frau, als er die alarmierende Nachricht von dem Attentat in Sarajewo vernahm. „Was mag daraus entstehen? Irgendwie spürt man eine Unruhe unter der Oberfläche. Doch mag das an der impulsiveren Art der Franzosen liegen." — Von September 1914 an schrieb er aus dem Felde. — „Ich überlege mir, wie der Krieg auf das deutsche geistige Leben wirken wird. Ich könnte mir denken, daß er der neuen Kunst mit einem Schlag zum Sieg verhelfen, an die Stelle des quietistischen Impressionismus die Energie des Expressionismus setzen wird." Im Felde (1917) dachte er daran, das Thema „Der Jugendstil als Vorphase des Expressionismus" zu behandeln. „Daß er das war, wenn man ihn weit genug faßt, ist wohl sicher. Die Säulen wären Munch und van de Velde, Minne, wichtig Eckmann und eine Phase Leistikows. Charakteristisch die theoretische Absichtlichkeit. Was im Expressionismus Instinkt und innere Notwendigkeit geworden ist, war dort Theorie und Zweckwollen, gehemmt durch literarische Bindung, die mir besonders in Munchs Frühzeit auffällt. Er ist allegorisch-symbolisch, wo die Expressionisten rein darstellend sind."

Sauerlandts Herz schlug im Gleichtakt mit dem Expressionismus, dessen Hauptvertreter seine Generationsgenossen waren.

Das Ende des Kriegs überraschte Sauerlandt in Sofia. Briefe an seine Frau erzählen anschaulich die Odyssee seiner Heimkehr. Erst am 19. Dezember sah er die Seinen in Halle wieder.

•

Die nächsten Jahre bis zu seiner Beurlaubung galten dem Aufbau des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. In seinem 1926 erschienenen Buch „Werkformen deutscher Kunst", die er als eine Programmschrift für seine Museumstätigkeit bezeichnete, begründete er, warum er eine grundsätzliche Trennung von freier Kunst und Kunstgewerbe nicht anerkenne — sie sei das Ergebnis einer unnaiven und unkünstlerischen Betrachtungsweise. „Wer nicht nachzuempfinden vermag, daß Göttliches, Menschliches und Teuflisches, daß alle Bewegungen der Seele in der abstrakten Form einer Linie, einer so oder so bewegten Schmuckform ausgesprochen zu werden vermögen, dem wird auch der Ausdruck eines Gemäldes oder Bildwerkes stumm bleiben."

Schon von der Todeskrankheit gezeichnet, reiste Sauerlandt im Herbst 1933 nach Griechenland. Bald nach seiner Rückkehr, am 1. Januar 1934, starb er, 54 Jahre alt.

L. Z.

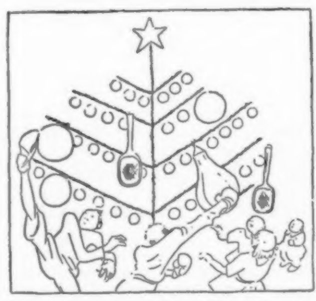
Vincente Marrero: **Picasso und der Stier**,
Glock und Lutz, Nürnberg, 95 Seiten.
Antonina Vallentin: **Pablo Picasso**,
Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln, 472 Seiten.

Von allen Schriften über Picasso ziehen auch den Kenner der Picassoliteratur stets die von Spaniern geschriebenen an. Sie treffen immer Verwandtes bei Picasso, und deshalb ist auch das Buch von Marrero, 1951 herausgekommen und 1957 in der Übersetzung von Werner Beutler erschienen, interessant. Marrero geht auf die Bedeutung des Stieres für Spanien ein, geht seinem Mythos nach und erzählt die Geschichte der Corrida vom Altertum bis heute. Es geht ihm nicht um eine wissenschaftlich ausgebreitete Untersuchung, sondern um ein christliches Bekenntnis zum größten Symbol seiner Heimat. Ein Kapitel heißt daher auch „das Christentum und der Stierkampf". In christlicher Sicht hat der Mensch in sich einen Engel und ein wildes Tier, einen Reiter und ein Pferd — einen Stierkämpfer und einen Stier" heißt es bei Marrero. Bei einem Sieg aber erklingt himmlische Triumphmusik.

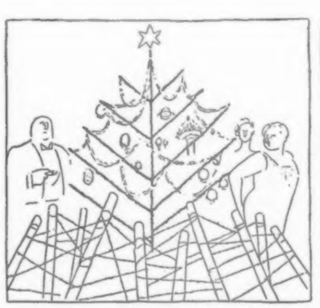
Bei Picasso ist jedoch nicht der gefeierte Torrero die Hauptperson, sondern der Stier. Im Siege des Stieres über alle übrigen Wesen liegt der Schlüssel zur Deutung Picassos: „Der Stier beherrscht Picassos Malerei, und alle seine

Moderner Weihnachtsschmuck

Olaf Gulbransson (aus „Das auch noch!"), Fackelträgerverlag, Hannover



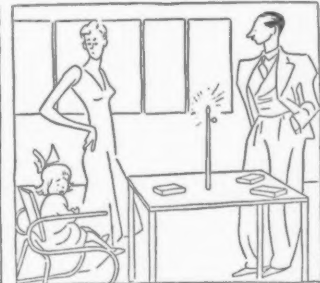
Statt der Glaskugeln verwendet man in Sportkreisen gerne Fuß-, Faust- oder Punchingbälle, an denen sich die lieben Kleinen üben können



Begüterte Leute hängen gerne echten Schmuck an ihren Weihnachtsbaum, der dann durch ein zierliches Stacheldrahtgitter gesichert wird.



Reizender Papierschmuck aus alten braunen Tausendern erfreut sich besonderer Beliebtheit bei den bescheidenen Kleinrentnern



Aus der wirklich modernen Wohnung wird der Christbaum als unsachlicher Kitsch verbannt.

Bilder erwecken den Eindruck, als ob sie in Gegenwart des Stieres ausgeführt worden wären." Marrero sieht in dieser Einstellung Picassos das tiefe Unbehagen, das der Künstler zum Ausdruck bringen muß, die Grausamkeit, die Brutalität und das Böse, die auf der Zeit lasten wie ein düsterer Schatten. Im Sieg des Stieres erkennt er eine tiefgehende Unordnung, die durch Picasso in Beziehung zur Ordnung gesetzt werden muß. In dieser Ordnung aber sieht er den Keim der Hoffnung, den Picasso unter den Trümmern seiner zerbrochenen Welt in sich birgt. So gesehen wäre auch der Kult des Häßlichen nur ein umgekehrter Humanismus, der letzten Endes aus den Wurzeln des Christentums kommt. Freilich leuchtet das ewige Licht der Hoffnung bei ihm nur zwischen geschlossenen Fenstern. Picasso sagt einmal in einem seiner Gedichte, daß er „die Zukunft im Auge des Stieres las". Meint er damit, daß er den Stier durch seine Kunst wie ein großes Zeichen an den Himmel heftet, ähnlich den Pharaonen, welche die giftige Uräusschlange sich als heilbringendes Diadem aufs Haupt setzten? Marrero spricht es nicht aus, aber in dieser Weise glaubt er an die Sendung Picassos.
Sieht Marrero Picasso als ein „Rätsel mit Hörnern", so stellt Antonina Vallentin in ihrer ausführlichen Picassobiographie den Künstler unter das Motto Alfred de Vignys „Ach Herr, mächtig bin ich und einsam". Immer wenn Picasso sich aus seiner fatalen Einsamkeit durch Verbindungen mit Menschen befreien will, kommt es nach einiger Zeit zum unvermeidlichen Konflikt. Der Versuch der Autorin, das Phänomen Picasso von seiner Umwelt aus, also von seinen Freunden, Frauen, Wohnungen und Städten her aufzuschließen, hat den Reiz, diesem Manne, der unablässig von der künstlerischen Verwandlung seiner nächsten Umgebung lebt, in vielen Dingen näher zu kommen. Diese sehr nahe Sicht, zu der viele der Beteiligten ihre persönlichen Erfahrungen beigesteuert haben, von der Autorin fleißig studiert oder selbst erfragt, braucht natürlich als Ergänzung der Hinweise auf die Kräfte, die Picasso für seine künstlerische Umwandlung zur Verfügung stehen. Antonina Vallentin sieht als Hauptkraft Picassos sexuelle Besessenheit. Verfallen an die weibliche Welt, durch die sein persönliches Leben zu einem ununterbrochenen Liebesabenteuer wird, sucht er sich von seinem sexuellen Drang zu befreien, indem er sich durch Zerstörung der weiblichen Figuren in seinen Bildern rächt. Ein unerbittlicher Beobachter, der sich selbst gefangen weiß, bildet seine Fesselhalter zu Monstren um. Sicher weiß die Autorin, wieviel schreckliche Vereinfachung in solcher Deutung liegt, weshalb sie auch nach anderen Erklärungen noch Ausschau hält. Sie sucht ihren Helden wieder zu retten, indem sie ihn von seiner künstlerischen Seite aus, von der malerischen Behandlung der Fläche her zu deuten versucht. Leider gehen dabei ihre Bildbeschreibungen kaum über eine bloße Aufzählung der Dinge hinaus, ein Umstand, der dem sonst flüssig geschriebenen Buche streckenweise zur Langeweile verhilft. Das Zerstückeln der Fläche, das für sie aus dem Zerstörungstrieb seiner Visionen kommt, spielt dabei eine große Rolle. Aber gerade hier spürt man den Mangel in einer Deutung, die aus zu großer Nähe kommt. Obwohl die Autorin sehr gut die Vielschichtigkeit des Künstlers aufzeigt, bleibt das wesentliche Geheimnis seines Schaffens doch noch verschlossen. Diese negative Seite mindert jedoch nicht das Verdienst, das sich Antonina Vallentin mit ihrer Biographie erworben hat. Für jeden, der Material über Picasso sucht, bildet sie eine ergiebige Quelle, die durchaus gepriesen werden muß.
Zahlreich sind die Fotobücher über Picasso. Hier seien genannt das bildlich und textlich ausgezeichnete „The private world of Pablo Picasso" by David D. Duncan. A Ridge Press Book 1958 und Roland Penrose „Portrait of Picasso". Lund Humphries London.

Curt Seckel

David Lewis: **Constantin Brancusi.** Verlag Alec Tiranti, London 1957. Verlag Arthur Niggli, Schweiz, 1958. DM 13,80.

Obgleich sich schon früh ein kleiner Kreis von Kunstliebhabern, besonders in Amerika und in der Schweiz, für Brancusi einsetzte, blieb er bis heute dem größeren Publikum weitgehend unbekannt. Der Londoner Verlag Alec Tiranti legte kürzlich eine kleine Publikation vor, die geeignet wäre, diesem unverständlichen Faktum abzuhelfen. Eine Ausgabe dieses Buches in deutscher Sprache erschien nun im Schweizer Verlag Arthur Niggli. Nach dem Buch von Paleolog, das 1947 in Bukarest erschien, jedoch nicht übersetzt wurde und daher bis heute unbekannt geblieben ist (in der Bibliografie bei Lewis zu Unrecht vergessen) und den verschiedenen Publikationen nach dem Tode des Meisters am 16. 3. 1957, insbesondere dem Buch von Christian Zervos, ist dies eine der wenigen Zusammenfassungen des Werkes von Brancusi. Weitere wertvolle Erkenntnisse verdankt die bisherige Brancusi-Forschung so profilierten Schriftstellern wie Ezra Pound, Roger Vitrac, Ben Nicholson, Carola Giedion-Welcker (deren Brancusi-Buch, das soeben der Verlag Benno Schwabe, Basel und Stuttgart, vorlegt, später an dieser Stelle besprochen werden soll), Michel Seuphor, James Johnson Sweeney, Herbert Read und William Carlos Williams. Grundlegend waren weiterhin die Ausstellungen in Amsterdam (1951), Yverdon (1954) und die große, von Sweeney gestaltete Ausstellung im Guggenheim-Museum in New York (1955/56). Der letztgenannten Ausstellung entstammt auch ein wesentlicher Teil der Bilder des vorliegenden Buches. Ohne eigentlich wesentlich über die bisherigen Untersuchungen hinauszugehen, gibt Lewis eine fundierte Zusammenfassung der bis heute erarbeiteten Ergebnisse. Er stellt Brancusi in die allgemeine Entwicklung seiner Zeit, wobei der mehrmalige Hinweis auf Piet Mondrian eine interessante Perspektive eröffnet, zeichnet aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem alten Künstler ein Bild seiner Persönlichkeit und gibt eine kurzgefaßte Entwicklung des bildnerischen Werkes. Insbesondere widmet Lewis der Eigengesetzlichkeit der Materialien Stein und Holz Beachtung, die so entscheidend das Werk Brancusis mitgeformt haben. Das kleine Buch wird ferner durch Anmerkungen des Verfassers, durch theoretische Leitsätze des Bildhauers, durch eine kurze Biografie sowie durch eine Auswahl der wichtigsten Veröffentlichungen über Brancusi ergänzt. Der Bildteil (68 Abbildungen) enthält einige Atelieraufnahmen sowie faszinierende eigene Aufnahmen des Künstlers von seinen Werken (z. B. von der endlosen Säule in Turgu-jiu, Rumänien, von der Leda, vom Verlorenen Sohn). Relativ unbekannte Arbeiten wie die Kopfplastik aus dem Jahre 1928, die Bank von 1917, die Zauberin von 1916 sowie die Flying Turtle von ca. 1943 wurden ebenfalls mit aufgenommen. Am faszinierendsten ist zweifellos die großartige Reihe der Vogelplastiken, die hier erstmalig im Zusammenhang wiedergegeben wurde. Sie ist durch die wenig bekannten Arbeiten „Vogel" von 1912 und „Gelber Vogel" von ca. 1921 ergänzt worden und findet ihren Höhepunkt in den berühmten Formen „Vogel im Raum" von 1925 und 1940. Ob es wissenschaftlich statthaft ist, die Vogelplastiken Brancusis mit der Raketen- und Torpedoentwicklung in Beziehung zu bringen, darf bezweifelt werden. Sicherlich ist es jedoch eine erhellende Paraphrase über den auch zeitlichen Vorrang der künstlerischen vor der technischen Form. Die fünf beigegebenen Abbildungen von Zeichnungen des Künstlers erlauben einen guten Einblick in die Schaffensweise Brancusis, sehr wesentlich besonders die Studie für die Plastik „Das Neugeborene" von 1914. Das Buch darf als wertvolle Zusammenfassung der bisherigen Brancusi-Literatur gewertet werden.

Udo Kultermann

Im Zwischenreich, Texte von Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Werner Haftmann und Werner Schmalenbach.
Verlag DuMont-Schauberg, Köln, DM 48,—.

Die Beliebtheit der Bilder Paul Klees ist heute derart groß, daß eine ausgesprochene Luxus-Geschenkausgabe, wie dieser Band, der die Mitte zwischen Buch und Mappenwerk hält und die Abbildungen vor allem als Bilder zur Wirkung bringen will, durchaus gerechtfertigt erscheint. Die farblich sehr gepflegten Offsetdrucke nach Aquarellen sind in Passepartouts eingefügt und können in weiteren, lose dem Buch beigefügten Passepartouts an die Wand gehängt werden. Auf den zwischengefügten Schutzblättern ist jeweils eine Zeichnung abgebildet.
Ein Band also, in seiner Aufmachung ausgesprochen für Liebhaber bestimmt und vielleicht auch in der späte Arbeiten vermeidenden Auswahl, die mehr die lyrische Seite Klees betont, besonders auf diesen zugeschnitten. Die kommentierenden Bildtexte von bedeutenden Kleekennern sind gerade durch die Unterschiedlichkeit, mit der die Autoren ihre Aufgabe anfaßten, besonders lebendig geworden. Da steht die analytische Deutung neben der kunstgeschichtlichen Kategorisierung und der dichterisch nachempfundenen Beschreibung.
Werner Haftmann führt in einer zusammenfassenden Einleitung in die Kunst Klees ein, und Klee selbst kommt mit seinem Aufsatz „Die schöpferische Konfession" zu Wort. Neue Impulse für die Kleeforschung wird man von solch einer Publikation nicht erwarten wollen, doch begrüßt man erfreut, daß durch die Mitarbeit hervorragender Kunstwissenschaftler die bei solchen Büchern leider üblichen seichten Begleittexte glücklich vermieden wurden.

hs

H. P. Gerhard: **Welt der Ikonen.** Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen. 225 Seiten, 90 Tafeln, darunter 23 Farbtafeln, Ln. DM 24,50.

Dieses schöne und ausgereifte Buch, auf das mit Nachdruck hingewiesen sei, führt in die Welt des religiösen Tafelbildes der Ostkirche ein. P. H. Gerhard, ein bedeutender Kenner der Ikonenmalerei, geht von dem Verhältnis der Antiken Welt, besonders der Juden und Griechen zum Bild und zur Bilderverehrung aus und erklärt auf Grund dieser Voraussetzungen die Entstehung und Entwicklung der christlichen Malerei der Ostkirche. Nach den legendären Anfängen — Lukas der Evangelist gilt als der erste Maler der Maria — nach den gewaltigen Selbstzerfleischungen des Bilderstreits, verbreitete sich die Kunst der Ikonenmalerei von Byzanz aus in allen ostchristlichen Ländern. Nach Rußland gelangte sie im 10. Jahrhundert, wo in Kiew, Nowgorod und Moskau blühende Zentren entstehen. Bedeutend ist der Einfluß auf die frühe italienische Malerei, während andererseits westliche Ideen und Formen verarbeitet werden. Die Ikonen dienten nicht nur zur Belehrung und zum Schmuck des Gotteshauses, sondern es wurden ihnen auch kultische Ehren erwiesen. Eine entscheidende Eigenschaft der Ikonen ist ihre Ähnlichkeit mit dem Urbilde des Dargestellten. Dabei wurde der Unterschied zwischen Bild und Urbild in der Substanz begriffen, da die Seele, überhaupt alles Nicht-Äußerliche, sich der Darstellung entzieht. Diese Forderung nach Ähnlichkeit ist der Grund, warum „authentische Urbilder" durch Jahrhunderte hindurch wiederholt wurden, wie die Madonna des hl. Lukas oder die „acheiropoietischen" Christusbilder, die der Legende nach aus Abdrücken nach der Wirklichkeit (Veronikatuch) entstanden waren und sich wie das Christusbild in Kamulia in Kappadokien auf wunderbare Weise selbst kopierten. Man war ferner dauernd bemüht, zuverlässige Quellen für das wirkliche Aussehen der Heiligen zu finden, deren Darstellung dann in den Malerbüchern genau festgelegt wurde.

Gerhard führt mit großer Übersichtlichkeit die Zusammenhänge, die Eigenarten und Entwicklungslinien der verschiedenen Malschulen vor. Er enthält sich dabei aller ästhetisierenden Betrachtungen und bringt dafür eine große Fülle genauester Beobachtungen, einen Reichtum an Fakten, der sich auch auf die schwer zugänglichen Veröffentlichungen ausländischer, besonders auch slavischer Forscher stützt. Da der Stand der Forschung in vielen Fällen ein abschließendes Urteil nicht zuläßt, wird das Gesicherte und Umstrittene stets klar geschieden und die verschiedenen Standpunkte herausgearbeitet. Zu tadeln ist allein das Fehlen der Größenangaben der einzelnen Bildtafeln.
Dieser inneren Klarheit und Sauberkeit des Buches entspricht die überaus sorgfältige äußere Gestaltung. Druck, Papier und Einband sind vorbildlich. Die Bildtafeln zeigen in der überwiegenden Mehrzahl Meisterwerke, die in Deutschland bisher noch nicht reproduziert wurden. Ganz hervorragend sind die zwei Dutzend Farbtafeln geraten, die meist unmittelbar nach den unvergleichlichen Schätzen des Ikonenmuseums in Recklinghausen angefertigt wurden und die in der Frische und Qualität des Drucks, besonders des alten Goldes, die Farbbilder der meisten gegenwärtig erscheinenden Luxuskunstbücher übertreffen. Franz Winzinger

MEXIKO Präkolumbianische Wandmalereien. UNESCO-Sammlung der Weltkunst. Piper Verlag, München, DM 76,—.

Die UNESCO-Sammlung der Weltkunst sieht ihre Aufgabe in der Darstellung unbekannterer Aspekte der Kunst. Im vorliegenden Band über präkolumbianische Wandmalerei in Mexiko wird erstmals ein anschauliches Bild von der intensiven Farbigkeit der Kunst Mexikos vermittelt. Wohl hatte man bisher die rein architektonischen und skulpturellen Qualitäten der Kunst jener Völker allgemein bewundert. Aber den wahrhaft erregenden Umgang mit der Farbe, der den Eingeborenen Mexikos eigen war, vermochten wir noch nicht in Umfang und Bedeutung voll zu ermessen.
Schon um die Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. existiert die Kunst der Wandmalerei in Mexiko. In der klassischen Zeit, im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. beginnt die Blüte dieser Kunst, entstehen Paläste, Häuser und Gräber, reich geschmückt mit Fresken, deren differenzierte, mit Pastelltönen abgestufte Farbigkeit fasziniert. Den größten Teil der Abbildungen nehmen die jüngst in Bonampak entdeckten Fresken ein. Sie gelten als der Höhepunkt altmexikanischer Wandmalerei. Ein außerordentlich leuchtendes Blau, mit rötlichem Braun konfrontiert, ist hier ein durchgehendes farbiges Thema, das durch Variationen mit Zwischentönen höchst kunstvoll abgewandelt wird.
Für die Bedeutung der Eingeborenenkunst Mexikos ist die Farbe nicht hoch genug einzuschätzen. Ungewöhnlich ist die Sicherheit in der Zusammenstellung härtester Farbkontraste, die dem europäischen Auge erst über die moderne Malerei zum Erlebnis wird. Daß diese Begegnung mit der Farbe altmexikanischer Fresken heute einem größeren Publikum möglich gemacht wird, ist dem Unternehmen der UNESCO und der sorgfältigen Verlagsarbeit, die ihm gewidmet wird, zu danken. ka. f.

Will Durant: **Das Vermächtnis des Ostens.** Francke Verlag, Bern.
863 Seiten, 37 Abb., 4 Karten, Ln. DM 28,80.

Diese großangelegte „Kulturgeschichte Asiens" umfaßt Ägypten und den Vorderen Orient, Indien, China und Japan und bringt eine Einführung über Wesen und Ursprung der Kultur. Der Plan erscheint für einen einzigen Band gigantisch. Aber man staunt noch mehr, wenn man feststellt, daß dieses umfangreiche und weitgespannte Buch nur der erste von insgesamt vier Bänden ist, die unter dem Gesamttitel „Kulturgeschichte der Menschheit" einen Überblick über Griechenland, Rom und das frühe Christentum, über christliches, islamisches und jüdisches Mittelalter bis Dante geben will. Der amerikanische Schriftsteller Will Durant (1885 geb.) arbeitete anfangs als Journalist, Sprachlehrer und Erzieher, promovierte nach einer Europareise und lehrte als Dozent der Philosophie. Er setzte sich in den USA maßgebend für die Erwachsenenbildung ein, vielleicht ein Hinweis auf die Art seines umfangreichen Werkes, mit dem er dem bildungshungrigen Menschen geordnetes Material über die Kulturgeschichte der Menschheit geben will. Seit 1927 arbeitete Durant an diesem Werk.
Die großen Tatsachenbereiche werden in dem Buch über den Osten überschaubar gemacht und in lebendiger Weise dargestellt. Eine Übersicht über dieses Sachgebiet ist natürlich nur in größten Umrissen zu vermitteln. Unmögliches darf man deshalb nicht erwarten.
Die deutschen Übertragungen stammen von Dr. Julius Blei, Dr. G. Mario Schubert und Dr. Ernst Schneider. Den 37 Abbildungen und den vier Karten galt die besondere Sorgfalt des Verlages. fhs.

Paul Pieper: **Meisterwerke der gotischen Malerei Westfalens.**
Verlag Hans Peters, Honnef/Rh.

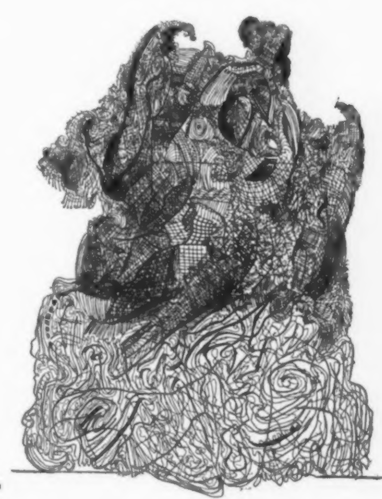
Paul Pieper widmet der großen Zeit westfälischer Tafelmalerei, dem 15. Jahrhundert, eine Monographie, die im Gleichgewicht von Farbdruck und Text vorbildlich ist. Eine Einführung macht die Umstände und den geschichtlichen Verlauf der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts knapp und präzise deutlich. Ausgewählte Werke Konrads von Soest, des Meisters von Schöppingen, Johann Körbeckes, des Meisters von Liesborn und der ihnen nahestehenden Maler führen in die Einzelheiten des Themas. Jeder vorzüglich gedruckten Farbtafel steht eine Bildbeschreibung gegenüber, das einzelne Werk und die zusammenfassende Geschichte finden zu einer zwanglosen Einheit, würdig des großen Beitrages Westfalens zur abendländischen Kunst des 15. Jahrhunderts. A. H.

Oskar Beyer: **Kirchenfenster des Malers Hans Gottfried von Stockhausen.**
10 Seiten Text, 25 Seiten Abb., darunter 6 Farbtafeln. Geschenkband DM 6,80.
Friedrich Lometsch-Verlag, Kassel, 1958.

Durch seine Kirchenfenster im Chor des Ulmer Münsters, der Katharinenkirche in Hamburg, durch Fenster in Bonn, Kassel, Hersfeld, Oeynhausen, Bremen, Mainz und Rom ist der Maler Gottfried von Stockhausen weit bekannt geworden. Der heute 38jährige, der im Kriege Stalingrad erlebte und bis 1948 in Kriegsgefangenschaft war, lebt in Eßlingen. Das Kriegserleben mag mit ein Grund gewesen sein für seine Hinwendung zur Sakralkunst. Der Einsatz leuchtender Farben, die oft in graphischer Subtilität gezeichneten Figuren, die ganze Bildkomposition beweisen nicht nur einen modernen Formwillen, sondern zugleich ein Eindringen in die biblischen Stoffe, aus dem sich das formt, was dann in den Fenstern sichtbar wird. Hier ist ein gläubiger Künstler und ein großartiger Handwerker am Werk. Stockhausen ist auch gemeinsam mit den Professoren Leistikow (Frankfurt-Kassel) und Meistermann (Düsseldorf) mit der Schaffung der neuen Fenster für die im Kriege zerstörte Martinskirche in Kassel beauftragt.
Das Buch des Lometsch-Verlags eröffnet eine neue Buchreihe „Kirchenkunst in Deutschland", in der weitere Bändchen erscheinen werden über modernen Kirchenbau, Initiale des Mittelalters, Mosaiken, Plastik und kirchliche Graphik. Die Ausstattung des Bandes ist vorbildlich, die Bildwiedergaben drucktechnisch von hoher Qualität. Oskar Beyer schrieb einen einleitenden Text, der das Werden des Malers skizziert und Hinweise zu den verschiedenen Arbeiten gibt. fhs.

Die makabren Zeichnungen des merkwürdigen Herrn Schreib, mit lyrischen Zitaten.
Verlag Eremitenpresse, Stierstadt im Taunus, Schloß Sanssouris, DM 4,80.

Sechzehn „Nadelzeichnungen" von Werner Schreib, der darin seine subtile Kritzelphantasie bewährt. Es handelt sich um skurile Miniaturen, die man mit der vom Verfasser zitierten „Genußlupe" entziffern soll. Da entfalten sich dann aus einer wirr erscheinenden Krakelei die merkwürdigsten Figurationen, Gesichte, Groteskrhythmen und Raumstöße, die sich dauernd zwischen rein graphischem Genetzel und Traumerinnerungen halten. „Ein Netz von Linien, Gitterlagen und Impulsen, die sich wie eine vibrierende Geheimschrift zu etwas Wesenhaftem verdichteten", wie Schreib einleitend vor sich hin murmelt. Fast jedem Blatt steht ein kleiner lyrischer Erguß von irgendeinem Dichter der Eremitenpresse gegenüber. Das phantastische Wortgehäkel entspricht jeweils dem optischen Ziffernwerk. Beide fangen nächste und fernste Assoziationen ein.
Der Schreibzeichner Schreib, aus dessen rätselhaften Linienlabyrinthen noch mancherlei Gesichte krabbeln werden, plant ein weiteres Bändchen, bei dem sich seine zeichnerischen Verstrickungen um Verse von Hans Arp ranken sollen. Man muß gespannt sein, was sich noch aus seiner Linienphantasie entwickeln wird. Vorläufig ist er etwas überlastet. „Ich soll auf dem Seil einen Salto drehen, gleichzeitig an der Kasse sitzen, mich selbst beleuchten und meine eigene musikalische Untermalung blasen. Das ist ein bißchen viel für den Anfang . . .", schreibt er mir. Das preiswerte Bändchen ist eine Delikatesse für alle Liebhaber eines subtilen Groteskhumors. Roh



Werner Schreib

R. G. Hoegler: **Griechenland**
Europa Verlag Zürich, DM 48,60.
Kultur- und Kunstgeschichte werden in diesem Bildbuch einmal ganz beiseite gelassen. In wahren Meisterwerken der Farbfotografie erfassen die Aufnahmen Hoeglers das gegenwärtige Dasein Griechenlands. Landschaft, Mensch und Kunstwerk finden sich in gegenseitiger Durchdringung zu harmonischer Synthese. Über alles aber legt sich das Licht Griechenlands, die spezifische, nüchtern trennende und zugleich verbindende Klarheit des griechischen Äthers. Die Fotografie Hoeglers ist der Vermittler einer wesentlich von diesem Licht getragenen Geistigkeit. Ein einleitender Essay von Karl Kerényi will der Idee des Buches entsprechend das Griechenlanderlebnis vom überlieferten Bildungsklischee befreien. An Hand der Äußerungen großer Griechenlandreisender untersucht Kerényi ihre Empfänglichkeit für das Erlebnis des Lichtes, die immer wieder vom Bildungserlebnis verschüttet, um die Jahrhundertwende sich endlich zu unmittelbarem Sehen befreit. Seine Darstellung deutet viele neue Gesichtspunkte an, gerät aber hier und da in eine Schwärmerei, die dem Sujet naturgemäß naheliegt. Ka. F.

Neue Bücher

Marcel Brion: **Raoul Dufy.** Gemälde und Aquarelle. 82 Abb. inkl. 16 Farbtafeln. Phaidon Verlag, Köln, 1959. DM 9,80.

Karl Busch/Hans Reuther: **Welcher Stil ist das?** 220 S. mit 20 Abb. im Text, 260 Fotobilder auf 64 Schwarzweiß- und 5 Farbtafeln; Verlag W. Spemann, Stuttgart 1958, flex. Ln. DM 14,80.

Martin Butlin: **William Blake.** The Tate Gallery London, William Heinemann Ltd. 1958.

Jacques Charpier & Pierre Seghers: **L'art de la peinture.** Editions Seghers Paris.

Gerda Drewes: **Gottes Stunde,** Darstellungen zeitgenössischer Künstler zum Weihnachtsgeschehen; Verlag Ernst Kaufmann, Lahr/Schwarzwald 1958, DM 2,80.

Robert L. Delevoy: **Victor Horta.** Elsevier Bruxelles.

D. D. Duncan: **Die private Welt von Pablo Picasso.** Großformat, 176 S. (144 S. Bilder) Burda Verlag, Offenburg 1958, Ln. DM 14,80.

Lyonel Feininger: **Aquarelle.** Einführung von Alfred Hentzen, 52 S., 16 Farbtafeln, 4 einfarbige Abb., Piper-Bücherei Bd. 124; Piper Verlag, München 1958, DM 3,80.
Florenz, Farbbildbuch mit ausgewählten Texten berühmter Florenzfahrer. Farbfotos von Kurt Otto-Wasow, Einführung Hans E. Friedrich; Gräfe und Unzer Verlag, München 1958, Ln. DM 16,80.

Carola Giedion-Welcker: **Constantin Brancusi.** 157 Abb., davon 74 ganzseitige und 1 mehrfarbige; Verlag Benno Schwabe, Basel 1958, DM 48,—.

Goethe: **Zwölf Aquarelle.** Mit einleitendem Text herausgegeben von Gerhard Femmel, 43 S. Text, 12 farbige Lichtdrucktafeln; Verlag Herm. Böhlaus Nachf., Weimar 1958, Ln. DM 22,50.

Gerhard Gollwitzer: **Die Kunst als Zeichen;** Chr. Kaiser Verlag, München 1958, Ln. DM 15,80.

Urs Graf: **Federzeichnungen.** 36 Bildtafeln, Geleitwort von Margarete Pfister-Burkhalter, Insel-Bücherei Nr. 664; Insel Verlag, Wiesbaden 1958, DM 2,50.



A. Maillol
(aus: Franz Winzingers „Kunstbetrachtung"
Rembrandt-Verlag, Berlin)

G. F. Hartlaub/Felix Weissenfeld: **Gestalt und Gestaltung.** Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers, 144 S. Kunstdruck mit über 200 Abb. und 5 Farbtafeln; Agis Verlag, Baden-Baden 1958, Ln. DM 27,80.

Wilhelm Hausenstein: **Rokoko.** Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts; Piper Verlag, München 1958, DM 22,50.

Niels von Holst: **Italien, von Siena bis Sizilien.** 12 farbige Tafeln, 170 Schwarz-Weiß-Fotos; Luchterhand Verlag, Darmstadt 1958, DM 34,—.

René Huyghe: **Die Antwort der Bilder,** 447 S. mit 384 Abb., 15 Farbtafeln; Anton Schroll Verlag, Wien 1958, Ln. DM 36,—.

Erich Kästner: **Heiterkeit in Dur und Moll.** Deutscher Humor der Gegenwart in Wort und Bild, 352 S.; Fackelträger Verlag, Hannover 1958, DM 24,80.

Anna Klapheck: **Mutter Ey.** Eine Düsseldorfer Künstlerlegende, 72 S., 77 Abb., Droste Verlag, Düsseldorf 1958, DM 15,80.
Das große Buch der Kunst. 192 Farbtafeln, 400 Abb. im Text, 5000 Stichwörter; Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1958, Ln. DM 49,50.

Udo Kultermann: **Baukunst der Gegenwart.** 180 Tafeln mit 2 Farbtafeln. Wasmuth, Tübingen. DM 36,—.

Giacomo Manzù: **Mädchen und Frauen.** 42 Zeichnungen, Einführung von Bernhard Degenhart, Piper-Bücherei Bd. 128; Piper Verlag, München 1958, DM 3,—.

Edward D. Mills: **The Modern Church.** The Architectural Press London. DM 15,—.
Persische Miniaturen aus der Sammlung Emil Preetorius. 16 Farbtafeln, 48 S., Piper-Bücherei Bd. 125; Piper Verlag, München 1958, DM 3,50.
Peru. Indianerkunst aus präkolumbischer Zeit, Einführung und Fotos von Ferdinand Anton, 64 S., 50 Abb., Piper-Bücherei Bd. 129; Piper Verlag, München 1958, DM 3,—.

John Pope-Hennessy: **„Italian Renaissance Sculpture".** Phaidon London.

André Salmon: **Montmartre,** Montparnasse. Das Leben des Malers Modigliani; Paul List Verlag, München 1958, DM 21,80.

Elisa Steenberg: **Glas;** 75 Abb., Verlag Ernst Heyer, Essen 1958, Ln. DM 9,80.

Otto Stelzer: **Paula Modersohn-Becker.** 16 farbige, 64 Schwarz-Weiß-Abb.; Rembrandt Verlag, Berlin 1958, Ln. DM 24,80.

Heinrich Winkelmann: **Der Bergbau in der Kunst.** In Zusammenarbeit mit S. Lauffer, Ch. Beutler, W. Holzhauser, E. Köllmann, H. U. Haedeke und E. Trier. 62 Farbtafeln und 350 Abb. Essen 1958, Verlag Glückauf GmbH. DM 98,—.

Leopold Zahn: **Eine Geschichte der modernen Kunst.** Malerei, Plastik, Architektur. 80 Tafeln inkl. 16 farbigen. 100 Abb. Ullstein, Berlin. DM 29,—.

Kalender für das Jahr 1959

Abstrakter Kalender. 12 farbige Abb. (darunter Baumeister, B. Kleint, G. Severini, Mondrian, Manessier, De Staël). Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden, DM 6,50.

Almanach der Dame. Farbige Zeichnungen von Karl Staudinger, Gedichte aus der Zeit des Expressionismus, Beiträge u. a. von Eugen Roth, Bruno Epple, Marianne Langewiesche, Illustrationen von Matisse, George Grosz, Picasso, Vlaminck, Hegenbarth, Kandinsky, Klee u. v. a. Woldemar Klein Verlag, Hl. in Pappschuber DM 9,50.

Bilder einer Weltchronik von 1411. 12 Reproduktionen nach Miniaturen der „Toggenburg-Bibel". Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden (nicht im Buchhandel).

Der goldene Dumont-Kunstkalender. 12 farbige Reproduktionen unter goldenem Cellophan-Schutzblatt. Abb. von Picasso, Gauguin, Chagall, Kandinsky, Nolde, Klee, Stephan Lochner, Hans Baldung Grien, Meister Francke u. a. Künstlerbiographien und Bildtexte. Verlag Dumont Schauberg, Köln.

Hatje-Kunstkalender. 24 farbige Abb. (u. a. Chagall, Léger, Gauguin, Kirchner, van Gogh, van Delft, Vlaminck, Dufy, Matisse, Degas, Max Ernst, Picasso, Menzel, Marini, Jawlensky, Rembrandt, Tizian). Hatje Verlag, Stuttgart, DM 6,50.

Kohlhammer Kunstkalender. 26×33, 14-Tage-Kalendarium, 27 farbige Abb. (Modigliani, Jawlensky, Frans Hals, Leibl, Velasquez, Rembrandt, Dufy, Kokoschka, Nolde, Macke, Carrà, Feininger, Klee, Pechstein, Corinth u. a.). Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, DM 6,50.

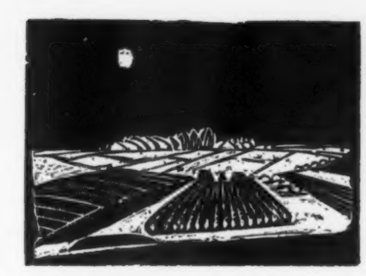
Oskar Kokoschka-Kalender. 12 Farblithografien nach Gemälden Kokoschkas. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden. DM 6,50.

Moderne religiöse Kunst. Herausgegeben von Dr. Leopold Zahn, 33 Schwarz-Weiß-Abb., 5 farbige Reproduktionen (Rouault, Barlach, Pechstein, Matoré, Dix, Schmidt-Rottluff, Nauen, Kokoschka, Léger, Chagall u. v. a.). F. H. Kerle Verlag, Heidelberg. DM 6,80.

Mosaiken aus Ravenna. 12 Farbblätter. Nachwort von L. Z. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden. DM 12,—.

Phaidon Kunst-Kalender mit 27 Farbtafeln. Phaidon Verlag, Köln. DM 6,50.

Pipers Kunstkalender. 53 Bildtafeln, darunter 8 farbige (Nolde, Utrillo, Hans Pleydenwurff, Marc, Terborch, Bonnard, Braque, Holbein). Piper Verlag, München, DM 6,80.



Ewald Mataré

(aus: H. Th. Flemming „Ewald Mataré" Prestel Verlag, München)

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Max J. Friedländer, geb. am 5. 6. 1867 in Berlin, der von 1924 bis 1933 Generaldirektor der Staatlichen Museen in Berlin war und seit 1938 in Amsterdam lebte, starb dort Anfang Oktober im Alter von 91 Jahren. Sein Hauptforschungsgebiet war die altniederländische Malerei. Seine Geschichte der „Altniederländischen Malerei" (1924 bis 1937) umfaßt 14 Bände. Seine Essaysammlung „Von Kunst und Kennerschaft" ist auch als Ullstein-Taschenbuch erschienen.

Der Münchner Maler Josef Achmann, Inhaber des Münchner Kunstpreises 1950 und der Albertus-Magnus-Medaille seiner Geburtsstadt Regensburg, ist im Alter von 74 Jahren in Schliersee (Oberbayern) gestorben. Achmann, führendes Mitglied der „Neuen Gruppe", hat 1910 die Münchener „Neue Sezession" mitbegründet.

Personalia

George Grosz, der Anfang September zu seinem dritten Deutschlandbesuch nach Berlin gekommen ist, hat die Absicht, im nächsten Jahr endgültig in seine Vaterstadt Berlin zurückzukehren. Zuvor will er im November noch einmal nach den Vereinigten Staaten reisen, um sein Haus bei New York zu verkaufen.

Die Freie Akademie Mannheim, Werkschule für freie und angewandte Kunst, hat den Bildhauer Hans Nagel als Lehrer einer neuen Klasse „Praktische Einführung in Kunstgeschichte, Stil- und Materialkunde" berufen. Die neue Klasse ist eine Ergänzung des bestehenden Lehrplanes: Malerei (Paul Berger-Bergner), Plastik (Gerd Dehof), Gebrauchsgrafik (Wolfgang Magin).

Der Maler und Grafiker Erich Haselhuhn, Mitglied des Arbeitskreises bild. Künstler Rhein-Main, feierte am 3. November in Mainz-Kastel seinen 60. Geburtstag.

Preise

Die Guggenheim-Stiftung New York hat die Preisträger des Internationalen Malerwettbewerbs 1958 bekanntgegeben, die jeweils 1000 Dollar erhalten. Unter den 23 Preisträgern befinden sich der Deutsche Emil Schumacher und der Österreicher Wolfgang Hollegha. Den ersten Preis in Höhe von 10 000 Dollar erhielt Joan Miró.

Der Villa-Romana-Preis ist zum erstenmal nach dem Kriege verliehen worden. Er ist mit einem längeren Aufenthalt in Florenz verbunden. Den Preis erhielten der Kölner Maler Peter Herkenrath, der Maler Carl-Heinz Kliemann, Berlin, der Bildhauer Professor Toni Stadler, München, und der Bildhauer Theodor Bechteler, Augsburg.

Die Stadt Hagen verlieh aus Anlaß der Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes am 25. 10. 1958 zum siebten Male den Karl-Ernst-Osthaus-Preis in Höhe von 5000 DM. Der Preis wurde zu gleichen Teilen an Emil Schumacher, Hagen, und Peter Herkenrath, Köln, vergeben.

Den Kunstpreis der Stadt Krefeld in Höhe von je 2000 DM erhielten der Maler Heinz Mack, Düsseldorf, Elisabeth Kadow, Leiterin der Klasse für Webgestaltung an der Krefelder Textilingenieurschule und der aus Hamburg stammende Maler Joachim Hilmann.

Der Pfalzpreis 1958 für Grafik wurde dem 1929 in Mannheim geborenen und in Ludwigshafen wohnhaften Karl Bohrmann zuerkannt.

Allgemeines

Im Münchner Haus der Kunst ist die Ausstellung „Präkolumbische Kunst" mit bisher unbekannten Werken aus Mexiko und Mittelamerika eröffnet worden, die von München aus eine Reise durch fünf europäische Länder antreten wird. Im Völkerkundemuseum wird gleichzeitig die Ausstellung „Peruanische Kunst" gezeigt.

Die Austellung von Werken Van Goghs, die im National-Museum von Tokio eröffnet wurde, hat schon am ersten Tag einen solchen Zustrom des Publikums veranlaßt, daß nicht alle Besucher zugelassen werden konnten. Besondere Beachtung finden auch die 70 Zeichnungen und Skizzen, die aus den Städtischen Museen von Amsterdam und den Haag kommen, während das Kröller-Müller-Museum in Otterlo 60 Gemälde verliehen hat. Die Ausstellung soll später nach Kioto gebracht werden. np.

In Amsterdam wurde am 22. und 23. Oktober der größte Teil der umfangreichen Bestände zeitgenössischer Kunst aus der Sammlung Regnault versteigert. Das Städtische Museum hatte vorab zwanzig Hauptwerke, darunter solche von Kandinsky, Picasso, Chagall und Soutine, für 2 Millionen Gulden erworben. Bei der Auktion von 215 Gemälden erzielte ein Modigliani 220 000 Gulden (über 250 000 DM), ein Soutine 120 000, Bilder von Picasso und Chagall ähnliche Summen. Modiglianis Porträt der Mlle. Czekowska wurde wie Chagalls „Cellist" von dem Londoner Händler Herbert Einstein ersteigert, ein Soutine und drei Chagalls gingen an Schweizer Sammler. np.

Das Museum der holländischen Stadt Groningen veranstaltet bis zum 31. Dezember eine umfassende Ausstellung mit Bildern von Paula Becker-Modersohn. Das Paula Becker-Modersohn-Haus der Böttcherstraße in Bremen stellte eine große Zahl von Werken der Künstlerin zur Verfügung. np.

Sechs Altarfiguren in der Peter- und Paulskirche von Erlangen-Bruck, die bisher nicht beachtet worden waren, werden nach der Entfernung eines dicken Farbauftrages als aus der Werkstatt von Veit Stoss stammend, vielleicht von dem Meister selbst herrührend, bezeichnet. Neben drei Büsten sind es drei große Plastiken, die die Hl. Petrus, Paulus und Laurentius darstellen. np.

Die Graphische Sammlung der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt konnte in der Zeit vom 1. April 1956 bis zum 1. Oktober 1958 um 377 Katalognummern mit 544 Einzelblättern vermehrt werden, von denen leider kaum 4% auf Schenkungen entfielen.

Die Besucherzahl der jetzt geschlossenen 29. Kunstbiennale in Venedig betrug 172 545, 1348 Personen täglich. Durch Verkäufe und Preise gingen im ganzen an die Künstler 118 137 000 Lire, also über 800 000 DM. Verkauft wurden 188 Gemälde, davon 106 italienische und 79 ausländische, 69 plastische Werke, unter ihnen 44 italienische, 238 Arbeiten der Schwarzweiß-Kunst, wobei die ausländischen mit 122 die Zahl der italienischen übertrafen, und 61 Werke der dekorativen Kunst.

Die erste Ausstellung westdeutscher Künstler in Polen nach dem Kriege zeigt über 50 Ölbilder, Grafiken und Architekturmodelle von Mitgliedern des „Rings bergischer Künstler".

Das San Francisco Museum of Art zeigte vom 17. Oktober bis 9. November eine Sonderausstellung von Plastiken und Zeichnungen des Krefelder Bildhauers Leo Bigenwald. Es ist das erstemal nach dem Kriege, daß das Museum of Art, das ausschließlich moderner Kunst gewidmet ist, einen lebenden deutschen Künstler in einer Sonderschau herausstellt. M. B.-B.

Die bei Sotheby in London am 15. Oktober durchgeführte Versteigerung von sieben Meisterwerken neuerer französischer Kunst aus der Sammlung des in New York verstorbenen ehemaligen Berliner Bankdirektors Jacob Goldschmidt hat die sehr hochgespannten Erwartungen noch übertroffen. In 21 Minuten brachte die Auktion, deren Gesamterlös vorher bereits auf ½ Million Pfund, also 6 Millionen DM, geschätzt wurde, 781 000 Pfund (über 9¼ Millionen DM), eine Summe, die wohl niemals bisher an einem einzigen Auktionstag erzielt worden ist. Das höchstbezahlte Bild, Cézannes „Garçon au gilet rouge", erreicht mit 220 000 Pfund weit mehr als das Doppelte des im vorigen Jahr in Paris für Gauguins „Stilleben mit Äpfeln" gezahlten Betrages, der damals als der höchste für ein modernes Bild erzielte Preis bezeichnet wurde. Noch zwei andere Gemälde der Sammlung Goldschmidt, van Goghs „Jardin public d'Arles" und Manets „Rue de Berne" überschritten den für Gauguin seinerzeit gezahlten Preis. Ein Stilleben von Cézanne und „Madame Gamby" von Manet kamen ihm ungefähr gleich. Die Mehrzahl der Bilder wurde von amerikanischen Händlern ohne Namensnennung der Auftraggeber erworben, nur eines, „La Pensée" von Renoir, das 72 000 Pfund brachte, ging an eine Londoner Kunstfirma. Die Auktion, die auch ein gesellschaftliches Ereignis war und bei der neben zahlreichen Kunstkennern, Sammlern und Händlern u. a. Lady Churchill und Somerset Maugham anwesend waren, bestätigte aufs neue Londons Bedeutung als Zentrum des internationalen Kunsthandels. Sie beruht nicht zum wenigsten auf den verhältnismäßig niedrigen Prozenten der Auktionatoren; sie erhalten 10% der Kaufsumme gegenüber 20 in New York und 35 in Paris. np.

Liebermanns Ölgemälde „Altmännerhaus in Amsterdam" hat auf der 451. Auktion des Kölner Kunsthauses Lempertz 38 000 DM erzielt. Drei Ölbilder von August Macke, Franz Marc und Karl Schmidt-Rottluff wurden für je 18 000 DM versteigert. Das auf 10 000 DM geschätzte Bild Karl Hofers „Interieur" brachte 19 000 DM.

Einen Kunstpreis für „das beste Glasbild" hat die Farbglashütte Mittinger & Co. in Darmstadt gestiftet. Der Preis ist mit 7500 Mark dotiert. Davon fallen 5000 DM dem Künstler zu, dessen Arbeit von der Jury ausgezeichnet wird. Die übrigen 2500 DM erhält der Bauherr, der dem Künstler den preisgekrönten Auftrag erteilt hat und automatisch am Wettbewerb beteiligt ist, als Anerkennung für die Förderung der Glasmalerei. Zum ersten Wettbewerb — der Preis soll künftig alljährlich ausgeschrieben werden — ist jedes Glasbild in Echt-Antik-Glas mit Blei zugelassen, das auf Grund eines festen Auftrags in der Zeit vom Juli 1958 bis 30. Juni 1959 in einer deutschen Werkstatt hergestellt und in einem Bauwerk in der Bundesrepublik eingebaut worden ist.

Die Bundesgartenschau 1959, die von Mai bis Oktober nächsten Jahres in Dortmund veranstaltet wird, will etwa 40 Arbeiten freischaffender Bildhauer zeigen, die in der Bundesrepublik ansässig sind. Durch einen Katalog mit den Verkaufspreisen wird den Besuchern der Gartenschau Gelegenheit gegeben, die Kunstwerke zu erwerben, wie auch von der Stadt Dortmund Ankäufe für mindestens 50 000 DM beabsichtigt werden. Transport- und Versicherungskosten der Arbeiten trägt die Bundesgartenschau. Ein Merkblatt mit den näheren Wettbewerbsbedingungen kann von der Ausstellungsleitung angefordert werden.

Vom Ente manifestazioni milanesi wird im Januar im Palazzo Reale zu Mailand eine Ausstellung von 58 Gemälden und 90 Zeichnungen Modiglianis veranstaltet. Die Auswahl der Werke, die aus privaten und öffentlichen Sammlungen Italiens, Englands, Frankreichs und der Schweiz kommen, wird unter dem Gesichtspunkt stehen, Zeugnisse aller wesentlichen Tendenzen in den verschiedenen Perioden und die hauptsächlichen Einflüsse zu zeigen, die sich seit 1907 bei dem Künstler geltend machten. So werden auch Bilder von Utrillo, Derain und Kisling zu sehen sein; außerdem wird die Umwelt Modiglianis durch

Autogramme, Photographien, Bücher und sonstige Erinnerungsstücke veranschaulicht. np.

Die kürzlich vom Bundespostministerium herausgegebenen „Wohlfahrtsmarken", auf denen ein traubenpflückendes Mädchen, ein Mann mit einer Mistgabel und ein Mädchen mit Butterfaß abgebildet sind, wurden in einer gemeinsamen Erklärung verschiedener Verbände der bildenden Kunst stark kritisiert. Nach Ansicht der Verbände sind diese Marken „eine Mischung von schlechtem Filmplakatstil und billiger Groschenroman-Symbolik". Die Erklärung ist vom Deutschen Kunstrat, dem Rat für Formgebung, dem Deutschen Werkbund, dem Deutschen Künstlerbund, dem Bund deutscher Gebrauchsgrafiker, der Akademie der Künste in Berlin, der Bayrischen Akademie der schönen Künste und dem Institut für neue technische Form unterzeichnet.

Für 3 Millionen Francs (30 000 DM) wurde eine kubistische Sammlung in Versailles versteigert, die u. a. Werke von Léger, Mirò, Arp und Brancusi enthielt. Ein 71jähriges Fräulein hatte die Bilder zusammen mit ihrer Schwester vor 30 Jahren für 15 000 frs. (150,— DM) gekauft, um „einer Freundin eine Freude zu machen. Wir selbst mochten diese Bilder nicht" gestand Fräulein Canel, „wir haben sie nie an unsere Wand gehängt". Um so erstaunter war die Besitzerin der wertvollen Sammlung, als sie sah, daß ein ausgeschnittener Karton von Arp mehr als tausend Mark erzielte.

Ausstellungen

Aachen
J. Amendt, Inh. F. G Conzen, Theaterstr. 76: 15. 11. 1958 bis 3. 1. 1959 „Aus Anlaß des 75. Jubiläums eine Sonderschau „Alt Aachen", Ansichten der Stadt vom 16.—20. Jahrhundert."
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 8: Dezember „Ausstellung des Aachener Künstlerbundes".
Baden-Baden
Staatliche Kunsthalle: 29. 11. 1958—6. 1. 1959 „Jahresausstellung 1958 mit Grafikpreis". 29. 11. 1958 bis 6. 1. 1959 „Badisches Kunsthandwerk", durchgeführt vom Badischen Kunstgewerbeverein, Karlsruhe.
Berlin
Haus am Waldsee, B.-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: 8. 11.—14. 12. „Jawlensky".
Galerie Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 20. 11. 1958—22. 1. 1959 „Karl Hofer zum 80. Geburtstag, Ölbilder und Grafik".
Bielefeld
Clubraum der Brücke: 1.—30. 11. „Prof. Anton Steinhard, Salzburg, Rohrfederzeichnungen und Ölskizzen".
Buch- und Kunsthandlung Otto Fischer, Obernstraße 47: November „Priska von Martin, Plastiken. Klaus J. Fischer, Ölbilder".
Städt. Kunsthaus, Werther Str. 3: 9.—30. 11. „Jahresausstellung des Bezirksverbandes bildender Künstler Ostwestfalen-Lippe".
Bochum
Bergbaumuseum, Vödestr. 28: 9. 11.—14. 12. „Richard Seewald, Robert Pudlich, Grafik".
Braunschweig
Kunstverein: 2.—30. 11. „Hans Laabs, Berlin/Ibiza. Erwin Bechtold, Barcelona/Ibiza". 7. 12. 1958 bis 25. 1. 1959 „Christian Rohlfs".
Bremen
Kunsthalle, Am Wall 207: 9. 11. 1958—4. 1. 1959 „Rolf Nesch, Gemälde, Grafik, Materialbilder, Plastik".
Darmstadt
Kunstverein, Kunsthalle, Steubenplatz: 22. 11. 1958 bis 3. 1. 1959 „Deutsche Aquarelle seit 1908".
Darmstädter Galerie, Ludwig A. Bergsträsser, Wilhelminenstr. 2: 15. 11.—31. 12. „Wolf Hoppe, Ölbilder".
Dortmund
Museum am Ostwall: 15. 11.—28. 12. „Jacques Lipchitz".
Dresden
Staatl. Kunstsammlungen, Sempergalerie: November—Januar „Der Menschheit bewahrt".
Düren
Buchhandlung Ferbers, Meierstr. 6: November „Hans Beckers, Düren, 1898—1951. Gemälde und Zeichnungen aus dem Nachlaß".
Düsseldorf
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: November „Julio Girona, Aquarelle und Tuschzeichnungen .Ilse Erythropel, Metallplastiken".
Kunstverein: 14. 11.—14. 12. „Serge Poliakoff, Marc Chagall, Curt Beckmann, Hannes Weber".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16: November „John Levée, Paris, Gemälde und Gouachen". Dezember „Sam Francis".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42 I: November „Eduard Bargheer (Ischia)". Dezember „Weihnachtsausstellung".
Graph. Kabinett, Hanna Weber, Grabenstr. 11: 7. 11.—30. 11. „Hannes O. Weber, Aquarelle und Zeichnungen". November/Dezember „G. Wind, Grafik und Gouachen".

Galerie 22, J. P. Wilhelm, Kaiserstr. 22: Ab 23. Oktober „Peter Brüning". Ab 21. November „K. F. Dahmen, Malerei und Grafik".
Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 12. 11.—14. 12. „Duisburger Künstler - Jahresschau 1958". 12. 11.—26. 11. „Bund Duisburger Künstler" (Eigenveranstaltung). 29. 11. bis 14. 12. „Neuer Duisburger Künstlerbund" (Eigenveranstaltung).
Eberbach/Neckar
Aula der Gewerbeschule: 22. 11.—3. 12. „Künstlerkreis des Kunstsalons Lore Dauer, Grafik, Aquarelle, Öl".
Frankfurt (Main)
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15. 4. 11.—29. 11. „Suzanne Wenger, Batik-Bildteppiche und Siebdrucke. Hans Theo Richter, Lithografien". 6. 12.—24. 12. „Paul Fontaine, Darmstadt, Gemälde und Aquarelle. Maria von Heider-Schweinitz, Frankfurt, Aquarelle".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 12. 11.—2. 12. „Yl Strannik, Ölbilder, Gouachen, Grafik".
Frankfurter Bücherstube, Schillerstr. 12, I: 6. 11. bis 3. 12. „Eberhard Steneberg, Frankfurt, Walzdrucke und kleine Formate". 4. 12.—31. 12. „Friedel Schulz-Dehnhardt, Hopfheim/Taunus, Wandteppiche, Öl, Grafik".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 20. 11. bis 9. 12. „Ludwig Wilding, Augsburg". 11. 12. 1958 bis 5. 1. 1959 „Maria Brockstedt, Hannover".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kleine Bockenheimer Str. 12: 20. 11.—23. 12. „Fritz Winter - Bildnisse aus den Jahren 1950—52".
Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 9. 11.—7. 12. „Auguste Herbin".
Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlungen: 30. 11. 1958—1. 1. 1959 „Jahresschau Gelsenkirchener Künstler".
Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 6. 11.—4. 12. „Seff Weidl, Plastiken, Zeichnungen".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 29. 10.—6. 12. „Gelb dominiert — Frankfurter Gruppe (Neu)".
Griffelkunst-Vereinigung, H.-Langenhorn, Am Heerskamp 1: November „Japanische und chinesische Holzschnitte und Malereien des 15.—19. Jahrhunderts aus einer Hamburger Privatsammlung".
Hamburger Künstlerclub „Die Insel", Alsterufer 35: November „F. Vordemberge-Gildewart". Dezember „Gerd Hoehme".
Kunsthalle, Glockengießerwall: 15. 11. 1958—11. 1. 1959 „Kandinsky, Gabriele Münter".
Museum für Völkerkunde, Rothenbaumchaussee 64: November „Albrecht, Fruhtrunk, Mahlmann, Piper, Ris, Stromberger, Tomasello".
Hameln
Der Kunstkreis, Studio-Neubau, Von-Dingelstedtstraße: 16.—30. 11. „Bodo Kampmann, Gerät, Metallplastik, Schmuck". Dezember „Malerei und Kunsthandwerk Künstler des Weserberglandes".
Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Brüderstr. 9: 14. 11. bis 3. 12. „Aquarelle aus den Niederlanden".
Hannover
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 24. 10. bis 30. 11. „Julius Bissier".
Heidelberg
Graph. Kabinett, Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Straße 6: 9. 11.—5. 12. „Peter Brüning, Winfried Gaul, Gerhard Hoehme, Herbert Kaufmann, Gouachen, Collagen".
Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 2.—30. 11. „Hans Lopatta", Karlsruhe; Christa-Maria Lopatta, Karlsruhe; Herbert Kämper, Karlsruhe; Hermann Wiehl, St. Georgen, Malerei, Grafik, Stoffdruck". 7. 12. bis 28. 12. „Weihnachtsverkaufsausstellung Badischer Künstler".
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26, Am Rondellplatz: 25. 10. bis Ende November „Feri Varga, Cagnes — Sur — Mer".
Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbe-Anstalt: 22. 11.—21. 12. „Weihnachtsausstellung — Pfalzpreis für bildende Kunst 1958, Grafik".
Kassel
Hessisches Landesmuseum: 9. 11. 1958—25. 1. 1959 „Heinrich Christoph Jussow (1754—1825) — Baumeister in Kassel und Wilhelmshöhe".
Kulturhaus, Ständeplatz 16: 6.—26. 11. „Malerei des jungen Italien".
Graph. Kabinett Lometsch, Kölnische Str. 5: November „Fritz Lometsch".
Köln
Galerie Änne Abels, Wallrafplatz 3: Ab 6. Dezember „Gemälde, Gouachen und Plastiken abstrakter Künstler".
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: 11. 11.—7. 12. „H. A. Raddatz, Düsseldorf, Aquarelle, Öl".
Galerie Christoph Czwiklitzer, Hohenzollernring 54: 1. 10.—30. 11. „Sculpteurs de l'école de Paris".
Kunstverein: 18. 11.—23. 12. „Jahresschau der Kölner GEDOK".

Wallraf-Richartz-Museum: 7. 11.—7. 12. „August Neven DuMont, Gemälde und Farbskizzen". 5. 12. 1958—18. 1. 1959 „Werner Scholz, Gemälde".
Rautenstrauch-Joest-Museum: 23. 11. bis Ende Januar „Australische Rindenmalereien".
Leverkusen
Städt. Museum: Schloß Morsbroich: 11. 11.—21. 12. „Jean Fautrier".
Mannheim
Galerie Inge Ahlers: 25. 11.—10. 12. „Veranstaltung der Atelierausstellung Baerwind in der Rheinstr. 1, neue Bilder und Farblithos".
Mannheimer Kunstverein: 2. 11.—30. 11. „Neue Pariser Farbgrafik aus Mannheimer Privatbesitz".
Städt. Kunsthalle: 5. 12. 1958—4. 1. 1959 „École de Paris — Französische Malerei der Gegenwart".
Marburg
Ausstellungshaus des Künstlerkreises, Am Markt: 22. 11.1958—5. 1. 1959 „Alfred Kubin, Zeichnungen und Grafik".
Mülheim
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 15. 11.—6. 12. „Weihnachtsausstellung — Gemälde, Grafik, Plastik, Keramik". 15. 12.—27. 12. „Kunst des Niederrheins". 3. 1.—24. 1. 1959 „Junge Realisten".
München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 15. 11.—23. 12. „Xaver Fuhr".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Josef-Str. 9: 20. 11. bis 22. 12. „Die Serigraphien von Willi Baumeister".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 28: Ab 20. November „Liane Grabowsky, Schweiz".
Haus der Kunst: 5. 12. 1958—1. 3. 1959 „Sammlung Bührle".
Städt. Galerie, Lehnbachpalais: 5. 11.—14. 12. „Renoir".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 16. 10. bis Ende November „Emil Cimiotti, Gerhard Hoehme".
Moderne Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 7. 11. bis 10. 12. „Rupprecht Geiger".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26,I: 20. 10. bis 22. 11. „Ludwig Weber-Foma". 25. 11. 1958 bis 3. 1. 1959 „Vito Giovannelli, Pescara, Malerei und Grafik".
Münster
Galerie Clasing, Kuhstr.: 8. 11.—5. 12. „Karl Fritz Friedrich, Malerei und Grafik".
Westfälischer Kunstverein, Dompl. 10: 15.11.—30.12. „Das kleine Format — formschönes Spielzeug. Weihnachtsverkaufs-Ausstellung".
Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 5. 12. 1958—31. 1. 1959 „Bunte Kinderwelt — Neue Kinderbilderbücher aus aller Welt".
Oldenburg i. O.
Studio für zeitgemäße Kunst: 4.—30. 11. „Hans und Ragna Sperschneider — Emailbilder". 2. 12. 1958 bis 1. 1. 1959 „Prof. Margret Hildebrandt — Textil, Entwurf und Ausführung".
Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Poststr. 1: 30. 11. bis 21. 12. „Jahresschau Pforzheimer Künstler".
Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 26. 10.—30. 11. „Junger Westen 1958". 7. 12. 1958—19. 1. 1959 „100 Meisterwerke mittelalterlicher christlicher Kunst aus dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht".
Regensburg
Kunst- und Kunstgewerbeverein, Ludwigstr. 6: 30. 11. bis 24. 12. „Jahresschau niederbayerischer und oberpfälzischer Künstler und Kunsthandwerker, Gemälde, Grafik, Plastik, Kunsthandwerk".
Remscheid
Heimatmuseum: 2.—30. 11. „Lovis Corinth, Radierungen und Lithos".
Stadttheater: November „Hermann Schmitzbonn, Öl, Aquarelle und freie Kompositionen".
Reutlingen
Spendhaus: 2.—23. 11. „Kollektivausstellung Dresdner und Stuttgarter Künstler". 30. 11.—21. 12. „Reutlinger Künstler, Malerei, Grafik, Plastik".
Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 16. 11.—31. 12. „Carl Hermann Schreiber, Georg Röder, Wuppertal, Ernst Höpp, Solingen".
Stuttgart
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: November „Max Burchartz, Malerei und Grafik". 12. 12. 1958 bis 16. 1. 1959 „Klaus Bendixen, Neue Bilder".
Galerie Gänsheide 26: 14.—30. 11. „Pierre Charbonnier".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 25. 10.—23. 11. „Weihnachts-Verkaufs-Ausstellung, Gemälde, Grafik, Plastik".
Atelier Rauls, Rosenbergstr. 123: 6.—12. 12. „Hans Platschek". 3.—9. 1. 1959 „Karl F. Brust, München", Kunsthaus Schaller: 7.—28. 11. „Fritz Kleindienst, Aquarelle". 20. 11. 1958 bis Anfang Januar „Weihnachtsausstellung".
Staatsgalerie: 9. 10. 1958—10. 1. 1959 „Meisterwerke aus baden-württembergischem Privatbesitz, Wiedereröffnung der Staatsgalerie Stuttgart — 50jähriges Bestehen des Galeriewesens".

Tübingen
Kunstverein, Brunnenstr.: 2.—30. 11. „Fritz Ruoff, Gemälde, Grafik, Plastik".
Städt. Ausstellungsräume im Technischen Rathaus: 12. 12. 1958—4. 1. 1959 „Manfredo Borsi, Keramiken und Handzeichnungen".
Ulm
Städt. Museum, Neue Str. 92: 7. 12. 1958—1. 1. 1959 „Weihnachtsausstellung der Künstlergilde Ulm".
Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 28. 11. bis 22. 12. „Ed Kiënder".
Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: 25. 10.—25. 11. „Fotografie informell, Manfred Kage".
Nassauischer Kunstverein, Städt. Museum: 2. 11. bis 31. 12. „Europäische Grafik der Gegenwart — Erwin Schutzbach, Hans-Georg Vaupel, Wolfgang Hohmeier u. a.".
Wilhelmshaven
Kunsthalle, Viktoriastr.: 7. 12.—27. 12. „Ars Viva — deutsche Malerei seit 1950 — mit Werken von Camaro, Fietz, Nay, Mauke, Trökes u. a.".
Witten
Märkisches Museum: 23. 11.—14. 12. „Rolf Cavael, Gemälde und Zeichnungen, Günter Drebusch, Zeichnungen".
Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 16. 11. bis 31. 12. „Jahresschau bergischer Künstler".
Galerie Parnass-Jährling, W.-Elberfeld, Alte Freiheit 16—18: November „Nina Tryggvadottir". 28. 11. 1958 bis 15. 1. 1959 „Internationale Gruppe „PHASE" — Edouard Jaguer, Paris".

AUSLAND

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 4. 12. 1958 bis Ende Januar 1950 „Praekolumbianische Plastik aus Mexiko".
Galerie d'Art moderne, 5, Aeschengraben: 29. 11. 1958 bis 15. 1. 1959 „Mary Vieira, Plastiken".
Kunsthalle: 25. 10.—23. 11. „Alfred Heinrich Pellegrini". 6. 12. 1958—11. 1. 1959 „Weihnachts-Ausstellung der Basler Künstler".
Atelier Riehentor: 15. 11.—5. 12. „Jean Francois Comment". 3.—30. 12. „Weihnachts-Ausstellung".
Galerie Bettie Thommsen: 11. 11.—6. 12. „Meyer List, Florenz, Gemälde". 7. 12. 1958—6. 1. 1959 „Französische Künstler, Gemälde".
Museum für Völkerkunde: 1. 11.—31. 12. „Jugoslawische Volkskunst".
Bern
Galerie Auriga: 11. 11.—6. 12. „H. A. Mattmüller, Basel, Gemälde".
Kunsthalle: 18. 10. — 26. 11. „Bazaine, Gemälde".
Kunstmuseum: 8. 10.—30. 11. „Edvard Munch (1863 bis 1944)".
Gewerbemuseum: 25. 11.—24. 12. „Weihnachts-Ausstellung — Kleinkunst des bernischen Kleinhandwerks".
Bozen
Kleine Galerie am Dominikanerplatz: November „Weihnachts-Ausstellung des Südtiroler Künstlerbundes". Dezember „Caravadossi-d'Alessandro, Gemälde".
Kopenhagen
Galerie Koepcke, 17, Laederstraede: 25. 11.—12. 12. „Jonquières, Reuther, Malerei".
Edinburgh
Royal Scottish Academy: Oktober—Dezember „Die besten Werke der Royal Scottish Academy".
Eindhoven
Stedelijk van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10: 6. 12. 1958 bis 18. 1. 1959 „Retrospektive Jean Bazaine".
Graz
Kunstgeschichtliches Museum: 9. 12. 1958—11. 1. 1959 „Weihnachten in der steirischen bildenden Kunst".
Helsinki
Kunsthalle: 14.—30. 11. „Kunstgewerbe-Ausstellung". 14. 11.—13. 12. „Emil Nolde, Aquarelle und Grafik".
Innsbruck
Tiroler Kunstpavillon, Kleiner Hofgarten: 29. 11. bis 24. 12. „Weihnachts-Ausstellung".
Linz
Neue Galerie, Wolfgang Gurlitt-Museum: 6. 12. 1958 bis 18. 1. 1959 „Künstlervereinigung MAERZ — Kunst am Bau".
London
Crane Kalman Gallery, 178 Brompton Rd., S. W. 3: Ab 9. 12. „The Theatre and the Circus".
Gimpel Fils, 50 South Molton St. W. 1: 11. 11. bis 6. 12. „Zeitgenössische Tapisserien, gewebt von Ronald Cruickshank in Edingburgh". 8. 12. 1958 bis 3. 1. 1959 „Bernard Cohen, Malerei. Neue Keramik von James Tower".
Hanover Gallery, 32 a St. George St., W. 1: 11. 11. bis 31. 12. „Paolozzi, Skulpturen".
Lord's Gallery, 26 Wellington Rd., N. W. 8: November „Kurt Schwitters, 1917—1947". Dezember/Januar „Bruce Tippett, John Wragg — Malerei, Plastik".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, W. 1: 10.—29. 11. „Michael Chalk, Robin Plummer, Malerei". 1.—22. 12. „Grafik-Ausstellung Ulrico Schettini und Ausbachen".
Roland, Browse & Delbanco, 19 Cork St. W. 1: 27. 11.—24. 12. „Weihnachts-Ausstellung".
St. George's Gallery Prints, 7 Cork St., W. 1: 27. 11. 1958 bis 3. 1. 1959 Michael Rothenstein — „The Sailing Boat" Suite. 8 neue Reliefs und Linoldrucke.
Tate Gallery, Millbank, S. W. 1: 12. 11.—14. 12. „Belgische Kunst der Gegenwart, Gemälde (Sammlung Urvater)".
Trafford Gallery, 119 Mount St., W. 1: 26. 11. bis 24. 12. „Parks and Statues".
Whitechapel Art Gallery, High Street, E. 1: 25. 10. bis 25. 11. „Jackson Pollock".
Agnew & Son Ltd., 43 Old Bond St., W. 1: 25. 11. bis 24. 12. „Christmas Presents bis £ 10".
Beaux Arts Gallery, 7 Bruston Place, W. 1: 17. 11. bis Jahresschluß „Gruppenausstellung mit Auerbach, Bratby, Koppel, Sichert, Jack Smith".
Hammersmith Art Gallery: Dezember „HAG-Künstlergruppe".
Piccadilly Galerie, Cork St., W. 1: Dezember „Junge französische und englische Künstler".
Gallery One, 20 D'Arblay Street Wardour Street, W. 1: Dezember bis Mitte Januar „Keramik von Estella Campavias, Moshe Maurer, Malerei".
Lord's Gallery, 26 Wellington Road, St. John's Wood, NW 8: November bis Januar „Bruce Tippett, Malerei. John Wragg, Plastik. Schwitters".
The Lefevre Gallery, 30 Bruton St., W. 1: 7. 11. bis 13. 12. „Französische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts".
Arthur Tooth & Sons Ltd., 31 Bruton St., W. 1: 20. 11.—13. 12.
Mailand
Galleria Apollinaire, 4 via Brera: November/Dezember „Jean Fautrier".
Galleria d'Arte del Naviglio, via Manzoni, 45: November/Dezember „Franco Gentilini".
Paris
Galerie Jeanne Bucher, 9ter bd. du Montparnasse: 14. 11.—6. 12. „W. Moser, neuere Bilder".
Galerie Marcel Bernheim, 35 rue la Boëtie: 16. bis 29. 1. 1959 „Eleonore Frey".
Galerie Claude Bernard, 5—7 rue des Beaux-Arts: Dezember „Dordeigne, Plastik".
Galerie Daniel Cordier, 8 rue de Duras: 20. 11. bis 15. 12. „Kalinowski, Bildschreine".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: 25. 11.—20. 12. „Imai".
Galerie Jacques Massol, 12 rue la Boëtie: 10. 12. 1958 bis 10. 1. 1959 „Gouachen und Aquarelle — Busse, Clerté, Cortot, Dmitrienko, Fagniez, Germain, Lagage, Maisonseul, Ravel, Key Sato".
Galerie Arnaud: November „Luis Feito".
Galerie Durand-Ruel: 12.—29. 11. „Jean Rigaud". 2.—20. 12. „Leben und Farben".
Galerie de France, 3 faubourg St. Honoré: November „Maryan, Gemälde". Dezember „Manessier".
Bibliothéque National, rue de Richelieu: 24. 6. bis Dezember „Byzanz und das Abendland im Mittelalter, Manuskripte und Gemälde".
Galerie André Weil: 15.—29. 11. „Guarienti". 2. bis 15. 12. „Jochems".
Rom
Galleria la Salita, 16 c Salita di San Sebastianello: November/Dezember „Toti Scialoja, neuere Bilder".
Salzburg
Salzburger Residenz: Dezember „Weihnachts-Verkaufs-Ausstellung".
St. Gallen
Kunstverein: 30. 11. 1958 bis 4. 1. 1959 „Ostschweizer Künstler".
Wien
Albertina, Augustinerstr. 2: November 1958 bis Januar 1959 „Lois Welzenbacher, Architektur".
Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Stubenring 5: 15. 11.—15. 12. „Finnische Architektur".
Galerie St. Stephan, Grünangerstr. 1: 18. 11.—3. 12. „Hans Bischoffshausen, Villach, Gemälde und Grafik". 4.—30. 12. „Weihnachts-Ausstellung, Gemälde, Grafik, Plastik".
Zürich
Galerie Kirchgasse: 20. 11.—7. 12. „Ilse Voigt".
Galerie Palette: 28. 11.—31. 12. „Margrit Roelli".

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, München

Vortragsprogramm für den Winter 1958/59:
Dr. Paul Wember, Museumsdirektor, Krefeld, **„Sollen Museen moderne Kunst sammeln?"** (3. November 1958); Dr. Wolfgang Grözinger, München, **„Die Funktion der Kunst in der heutigen Gesellschaft"** (14. November 1958); Dr. Curt Seckel, München, **„Einführung in abstraktes Sehen"**, Raum und Fläche in der modernen Kunst (1. Dezember 1958); Dr. H. K. Röthel, Direktor der städt. Galerie München, **„Kandinskys Weg zur Abstraktion"** (15. Dezember 1958); Dr. Walter Hess, München, **„Form und Struktur"**, Gestalt und Bedeutung der autonomen Malerei (12. Januar 1959); Fr. Vordemberge-Gildewart, Hochschule für Gestaltung, Ulm, **„Zur Geschichte der modernen Typografie"** (26. Januar 1959); Prof. Jorg Lampe, Wien, **„Bildung und Bilderverständnis"** (16. Februar 1959); Dr. Hanns Theodor Flemming, Hamburg, **„Künstlerische Aspekte der Brüsseler Welt-Ausstellung"** (2. März 1959); Dr. F. L. Bayerthal, München, **„Bild und Titel"** (16. März 1959); Udo Dammert, München, **„Farbe, Ton und Rhythmus in unserer Zeit"** mit Lichtbildern und Musikbeispielen am Flügel und vom Tonband (6. April 1959).

Der Gesamtauflage dieses Doppelheftes liegen Prospekte des Verlages M. Dumont Schauberg, Köln, der Modernen Buchclub GmbH., Darmstadt, des Verlages Benno Schwabe, Stuttgart, des Abstracta-Verlages Johanna Schiessel, Freiburg i. Br., sowie der Edition Rothe, Heidelberg, bei. Wir empfehlen diese Beilagen der Aufmerksamkeit unserer Leser.

überlastet? dann KAFFEE HAG

Er schont Herz und Nerven, regt an, ohne aufzuregen und kann den Schlaf nicht stören

KUNSTWERK-SCHRIFTEN

Noch lieferbar:

Die Kunst des XX. Jahrhunderts DM **4.50**

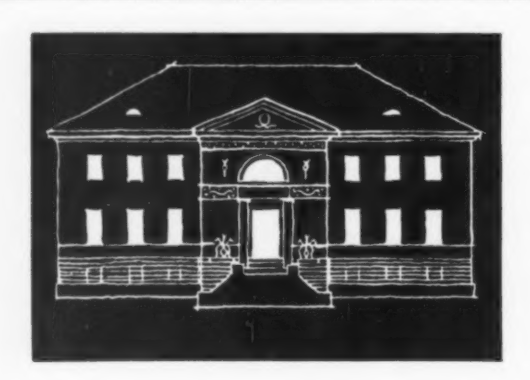
Expressionismus . . . . DM **4.50**

Bestellungen an:

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

Lichtentaler Allee 84

The above publications are still available and can be ordered direct from the Agis-Verlag.



SALVE HOSPES

7. Dez. 1958 – 11. Jan. 1959

CHR. ROHLFS

KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG

Lessingstraße 12

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Herausgeber: Dr. H. W. Bähr

Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

„Hier ist eine Zeitschrift am Werk, die in ihrer Zuverlässigkeit, Sicherheit und geistigen Sauberkeit unter den allgemeinbildenden, kulturellen Publikationen unseres Landes kaum noch übertroffen werden kann . . ."

SÜDWESTFUNK, Baden-Baden

Aus dem Inhalt von Heft 10/58:

Prof. D. Dr. Paul Althaus, Erlangen

Vom Sinn und Ziel des Lebens

Prof. Dr. Otto Hahn, Göttingen

„Atomium" als Symbol internationaler Zusammenarbeit in der Wissenschaft

Dr. Andreas Liess, Wien

Carl Orff und die moderne Musik

Prof. Dr. Herbert Kraus, Göttingen

Die Gegenwartsproblematik völkerrechtlicher Sanktionen

Prof. Dr. Leo Bruhns, ehem. Rom

Pieter Bruegel — Klassiker der europäischen Malerei

Prof. Dr. Erich Pietsch, Frankfurt a. M.

Die automatische Erfassung und Auswertung des modernen Wissens

Prof. Dr. August Mayer, Tübingen

Die künstliche Samenübertragung, ein zwischenmenschliches Problem

Dr. Heinrich Faust, Offenbach a. M.

Das schwächste Glied der Raumfahrt — der Mensch

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis: vierteljährlich 7,20 DM, Studenten 20 % Nachlaß, Einzelheft 2,50 DM

Probeheft kostenlos!

Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH.
Stuttgart 1, Postfach 40

S

sit,
in-
um

en

s

lich

H.